

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA CONTRE-CULTURE AUX ÉCRITURES MIGRANTES :
LA LANGUE D'ÉCRITURE D'EMMANUEL COCKE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANNE L'ALLIER

MARS 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Simon Harel pour sa patience, sa disponibilité et parce qu'il a su créer une atmosphère de travail très libre tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je dois également beaucoup à ma famille et à mes amis : Anne (partage quasi quotidien de l'angoisse); Sébastien (toujours là); Jean-Pierre et Cécile (soutien moral, financier, gastronomique, etc.); Julie et Guillaume, Brigitte et compagnie, ainsi que Michel Perrault (présence constante au bon moment); Geneviève (pour sa précieuse contribution linguistique, entre autres); l'équipe et les enfants de Tour à tour (pour leur chaleur humaine et pour m'avoir ramenée, tout au long de ce travail, à trois éléments de base : se nourrir, dormir et jouer). Merci.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
FILMÉCRIRE	
OU LA REVENDICATION D'UNE ÉCRITURE TOTALE.....	10
1.1 Le clinamen.....	11
1.2 Filmécrire.....	16
1.2.1 L'entre-images.....	16
1.2.2 Écriture sensorielle : le clinamen dans la langue.....	23
1.3 Écriture totale.....	30
1.4 Conclusion.....	35
CHAPITRE II	
HÉROS IMPORTÉS ET <i>CODE-SWITCHING</i>	37
2.1 « Héros importés qui tentent de s'adapter » : le colonisé et l'apatride.....	38
2.2 « Malgré que ce ne soit pas très très québécois ».....	44
2.3 Dérapages linguistiques.....	52
2.3.1 L'emprunt.....	56
2.3.2 L'alternance codique : de l'ironie dans la langue.....	58
2.4 Conclusion.....	62
CHAPITRE III	
TRADUCTION ET AMÉRICANITÉ :	
POUR UNE COMMUNICABILITÉ TOTALE.....	64
3.1 La traduction inachevée : « être appelé dans toutes les langues ».....	65

3.1.1	Traduire : fidélité <i>versus</i> trahison.....	67
3.2	Traduit de l'américain.....	74
3.3	Communicabilité totale.....	84
3.4	Conclusion.....	86
CONCLUSION		88
FIGURE DU CHAPITRE I.....		95
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE		96

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Le mollar.....	95

RÉSUMÉ

Emmanuel Cocke, écrivain, journaliste, musicien et cinéaste, immigré au Québec en 1965. Ses deux premiers romans, *Va voir au ciel si j'y suis* (1971) et *L'emmanuscrit de la mère morte* (1972), s'inscrivent dans le courant de la contre-culture des années soixante-dix et font intervenir un travail sur la langue qui permet d'ouvrir le cadre habituel des écritures migrantes. Le présent mémoire vise à faire redécouvrir cette œuvre restée jusqu'ici pratiquement méconnue.

Filmécrire est cette pratique textuelle de Cocke qui allie cinéma et littérature. De plus, cette pratique fait ressortir l'audible ainsi que le visible de la langue par les distorsions anagrammatiques et le renouvellement de locutions figées, entre autres. Filmécrire met en lumière l'univers contre-culturel des romans cockiens et s'avère également la revendication d'une écriture totale. La totalité dans *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte*, bien qu'utopique, se rapproche de ce que l'on appelle les *happenings*.

La volonté de totalité se répercute à même la langue dans la mesure où une pluralité d'horizons culturels est perceptible. La langue d'écriture cockienne est teintée par les variations dans la langue française (du français québécois et du franco-français) ainsi que par la présence marquée de l'anglais. Ces variations linguistiques sont à l'image des positions de colonisé et d'apatride des protagonistes. Dans la perspective contre-culturelle de contestation et de subversion, l'analyse du *code-switching* illustre le désir de Cocke d'échapper aux normes trop strictes d'une seule langue.

À partir de cet hétérolinguisme, Cocke propose un discours réflexif sur la langue. La notion de traduction, mise en évidence par la présence d'un personnage-traducteur, par exemple, souligne l'impossibilité de la traduisibilité absolue. Ce discours réflexif en est aussi un sur l'américanité. Par l'écriture phonétique et par la déconstruction narrative, à titre d'exemple, nous examinerons comment la langue d'écriture cockienne s'inscrit dans une dimension américaine. Enfin, cette réflexion sur la langue permet de voir l'importance de la communicabilité totale. Cette volonté de supprimer les frontières entre les langues prend forme par la présence de l'espéranto.

Mots clés : américanité, Emmanuel Cocke, *code-switching*, contre-culture, écritures migrantes, filmécrire, langue, québécoiser, total, traduction.

INTRODUCTION

Emmanuel Cocke est né en France, à Nantes, en 1945. Après des études en lettres, un stage en formation cinématographique et la réalisation d'un premier film intitulé *Musika*, il immigré à Montréal en 1965. Il occupe alors les postes de journaliste ainsi que de critique de cinéma et de télévision pour plusieurs périodiques dont *L'Actualité* et *La Presse*. Au cours de l'année 1968, Cocke fonde et dirige la revue *Cinéjazz*, revue qui s'intéresse, comme l'indique son nom, tant au cinéma qu'au jazz. La musique prend une place importante dans son parcours artistique. Il organise plusieurs spectacles de jazz et chante ses chansons dans différentes boîtes, en plus de participer à des récitals de poésie. L'ensemble de son œuvre littéraire est publiée sur une courte période. Les deux premiers romans de Cocke, *Va voir au ciel si j'y suis*¹ et *L'emmanuscrit de la mère morte*², sont édités respectivement en 1971 et 1972 aux Éditions du Jour. L'écrivain publie en outre *Louve storée*³, un autre roman, et *Sexe-fiction*⁴, un recueil de nouvelles, tous deux en 1973. Après sa mort la même année à Pondichéry, aux Indes, Louis Geoffroy fait paraître une œuvre posthume portant le titre de *Sexe pour sang*⁵ aux Éditions Guérin. Par ailleurs, Cocke aurait été finaliste pour le prix du Cercle du Livre de France.⁶ La présente étude vise à remédier au fait que l'auteur est demeuré

¹ Emmanuel Cocke, *Va voir au ciel si j'y suis (uniprose d'univers)*, Coll. « Les romanciers du jour », Montréal, Éditions du Jour, 1971, 206 p.

² Emmanuel Cocke, *L'emmanuscrit de la mère morte*, Coll. « Les romanciers du jour », Montréal, Éditions du Jour, 1972, 236 p.

³ Emmanuel Cocke, *Louve storée (un moi sans toi)*, Montréal, Éditions Vert Blanc Rouge/Éditions de l'Heure, 1973, 128 p.

⁴ Emmanuel Cocke, *Sexe-fiction*, Montréal, Éditions de l'Heure, 1973, 136 p.

⁵ Emmanuel Cocke, *Sexe pour sang*, Coll. « Le cadavre exquis », Montréal, Guérin, 1974, 177 p.

⁶ Nous possédons des informations contradictoires à ce sujet. D'un côté, Élène Cliche affirme qu'il aurait été finaliste pour le manuscrit de son premier roman en 1968 (Élène Cliche, « Emmanuel Cocke, l'amphigouri ou les esquives de la stupeur », *Voix et images*, vol. 9, no 3 (printemps), 1984, p. 99.). De l'autre, les auteurs du *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* prétendent plutôt qu'il aurait été finaliste pour son second roman en 1970 (Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, p. 323.). Les recherches que nous avons faites au fonds d'archives de la bibliothèque de l'Université de Montréal, à la Bibliothèque nationale du Québec, aux Éditions Pierre Tisseyre (maison d'édition qui décernait ce prix) et aux Éditions Sogides (qui ont acheté les Éditions du Jour en 1980) se

pratiquement méconnu⁷ et s'attardera aux deux premiers romans, titres qui nous apparaissent représentatifs de l'ensemble de l'œuvre cockienne.

De *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte*, nous pouvons dégager plusieurs thèmes tels la drogue, l'alcool, la sexualité, les orgies, l'amour et les relations humaines, l'importance de l'art, le refus de l'ordre établi, pour ne nommer que ceux-là. Les jeux de langage et les néologismes aussi sont partie intégrante de l'œuvre de Cocke. Son écriture se rapproche du *happening* qui souligne l'éclatement des formes et la déconstruction narrative. De plus, la réalité est neutralisée au profit d'un univers fantastique.

Va voir au ciel si j'y suis est un roman qui mêle la science-fiction et le genre policier. Toutefois, de l'aveu même de l'écrivain dans une entrevue accordée à Réginald Martel, l'aspect futuriste du roman (l'action se passe en 2057) est une commodité :

Au fond, c'est une sorte d'hypocrisie que d'avoir placé ça en 2057, à une époque où les arts et l'amour sont interdits. J'ose prétendre qu'aujourd'hui, certaines formes d'art et certaines formes d'amour, sans être interdites, sont assez difficiles à vivre. [...] En fait, pour moi, ce roman se passe maintenant; d'un point de vue parallèle, satirique. Ce n'est pas de la science-fiction.⁸

Dès lors, l'importance de l'ironie est perceptible dans les romans cockiens. C'est dans cette perspective que le protagoniste principal, Jésus Tanné, évolue. Le personnage a 57 ans lorsqu'il revient à Laertnom (Montréal) après un séjour à Nouillorque (New York). Jésus Tanné est atteint d'une terrible angoisse de vivre depuis le départ de Calmoya, sa bien-aimée. Lui est alors confié le poste d'« enquêteur du ciel automatique » qui lui demande d'appliquer le Bill 69, bill qui interdit l'amour et oblige tous les hommes et les femmes de plus d'un an à la castration. Mais Jésus Tanné voit en cette loi une injustice et tentera d'empêcher son application. À la fin du récit, Jésus Tanné échappe à la mort grâce au détournement de l'avion qui était supposé le jeter aux poissons carnassiers. Le personnage est finalement libéré par le Membre Viril, dirigeant du « gouvernement » et allié de Tanné, et la docteure Céline permet à Tanné de devenir immortel en greffant son cerveau au corps d'un jeune

sont avérées infructueuses. Par ailleurs, Réginald Martel, le journaliste qui suivit avec le plus d'intérêt la carrière littéraire d'Emmanuel Cocke, n'a pu corroborer l'une des deux versions.

⁷ Outre les réflexions d'Élène Cliche, nous n'avons pas relevé d'études importantes au sujet de l'œuvre d'Emmanuel Cocke (Élène Cliche, « La pratique textuelle d'Emmanuel Cocke : un geste signifiant », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université de Montréal, 1975, 120 p.; Cliche, « Emmanuel Cocke, l'amphigouri ou les esquives de la stupeur », *op. cit.*, p. 85-101.)

⁸ Réginald Martel, « Un jeu si simple », *La Presse* (Montréal), 15 mai 1971, p. D-2.

homme de 25 ans. L'intrigue se termine sur cette note d'immortalité et de recommencement, utopie qui met en lumière la volonté de totalité qui se dégage des romans de Cocke.

Dieuble, le personnage principal du second roman est le « frère » de Jésus Tanné⁹. Ce deuxième livre met en scène une multitude de protagonistes tels Frank Meyer, sa femme Liz, et la journaliste Christine Tremblay, dite la Virago. Ceux-ci participent à la création de l'Œuvre cinématographique de Dieuble. Ce film s'avère en réalité un scénario qui est à la fois écrit et « vécu » par ce dernier. Par ce projet, Dieuble a pour objectif de refaire le monde selon sa propre perspective.

L'univers romanesque cockien est celui de la contre-culture américaine des années soixante. Il est ardu de définir précisément le concept de contre-culture, et cela, de l'aveu même de Theodore Roszak, auteur phare de ce mouvement¹⁰ :

A fortiori, il est [...] téméraire de vouloir étiqueter les mouvements confus de notre époque orageuse et de prétendre les analyser à froid. Pourtant, cette chose insaisissable qu'on appelle « l'esprit du temps » continue à solliciter l'attention et à réclamer une définition, car il semble que ce soit là le seul moyen que l'on ait de donner un sens, fût-il provisoire, au monde où l'on vit.¹¹

Sans qu'il ne s'agisse véritablement d'une définition, Roszak résume les paramètres de la contre-culture de la manière suivante :

Il me semble en tout cas évident que ce qui pousse la jeunesse d'aujourd'hui à s'intéresser à la psychologie de l'aliénation, aux mystiques orientales, aux drogues psychédéliques et aux expériences communautaires englobe une constellation culturelle se distinguant radicalement des valeurs et des théories qui ont constitué les bases de notre société au moins depuis la révolution scientifique.¹²

⁹ Dans les pages liminaires de *L'emmanuscrit de la mère morte*, Cocke recopie un poème et une lettre que lui avait adressés Claude Gauvreau. Faisant suite à ces écrits, Cocke rédige un « pré-texte pour saluer Gauvreau » où l'on peut lire : « Mon héros, Dieuble, ou Godevil, avait saisi ta phrase "nul n'est plus appelé à la mort". C'est devenu ce roman. Quand il comprendra la fin de la phrase : "mais les suicidés ont du panache", alors, il aura la sincérité finale de se mettre dans ma peau, et il tuera Emmanuel Cocke en même temps que lui, ainsi que son frère Jésus Tanné (va voir au ciel si j'y suis). » (*L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 13-14.)

¹⁰ Par exemple, Victor-Lévy Beaulieu qualifie cet auteur de « bible » alors que Jules Duchastel, dans un article sur la revue contre-culturelle québécoise *Mainmise* en fait un des « ténors » de ce sujet. (Victor-Lévy Beaulieu, « Le Québec, sa langue pis sa contre-culture », *Études littéraires*, vol. 6, décembre 1973, p. 363; Jules Duchastel, « La contre-culture : L'exemple de *Main Mise* (sic) », in Jacques Pelletier, *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, Montréal, Service des publications de l'UQÀM, 1986, p. 74.)

¹¹ Theodore Roszak, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Trad. de l'américain par Claude Elsen, Coll. « Plus », Paris, Stock, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 10.

De cette « définition », nous retiendrons d'abord l'idée de contestation. « Se distinguer radicalement », aller à l'encontre de l'*establishment* (l'ordre établi), voilà le facteur premier de la *contre-culture*. De l'essai de Roszak, nous conserverons plusieurs paramètres pouvant circonscrire le mouvement contre-culturel des années soixante.

D'abord, la contre-culture a été incarnée majoritairement par la jeunesse : « [...], elle [la critique sociale] attend que ce soient les jeunes qui agissent, qui fassent “bouger” les choses, qui prennent les risques et fournissent le ferment.¹³ » Roszak parle d'une jeunesse critique qui, sans tomber dans le cliché des conflits générationnels, propose de renouveler les perspectives des domaines tels la politique, l'enseignement, l'art, les rapports sociaux ou humains (amour, famille, communauté).¹⁴ Cette même jeunesse se place à l'encontre de la société technocratique, cette société incarnée par l'omniprésence de la technologie, de la productivité et où les professionnels font figure d'autorité :

En outre autour de ce noyau d'experts qui traitent des grands problèmes d'intérêt public, se développe un cercle de spécialistes subalternes qui, bénéficiant du prestige social dont jouit en technocratie le savoir-faire technique, exercent une influence autoritaire sur les aspects apparemment les plus personnels de la vie : le comportement sexuel, la manière d'élever les enfants, la santé mentale, les divertissements, etc. Dans la technocratie, tout aspire à devenir purement technique et objet d'attention professionnelle.¹⁵

Cette contestation de la société technocratique révèle une profonde volonté d'émancipation individuelle et sociale. L'expérience psychédélique, pour reprendre l'expression de Roszak, la vie communautaire et les pratiques artistiques sont des moyens parmi d'autres pour parvenir à cette libération.¹⁶

L'univers contre-culturel québécois s'avère plus précisément celui de l'*underground* montréalais. Publié en 1973, *Québec Underground* est un catalogue qui rassemble la documentation se rapportant à l'art marginal d'ici. Yves Robillard, le directeur de publication, voulait ainsi conserver des traces de cette production artistique. De l'aveu même de ce dernier, il ne s'agissait pas d'analyser le contenu du catalogue, mais plutôt d'esquisser

¹³ *Ibid.*, p.14.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p.20.

¹⁶ Les différents paramètres de la contre-culture seront explicités plus en détail principalement dans le premier chapitre.

un panorama du mouvement contre-culturel. Dans son texte de présentation du catalogue, Yves Robillard entendait par *underground* ou marginal : « [...] toute expression artistique qui a cherché à sortir résolument de ou des médiums dans lesquels [elle] s'était traditionnellement cantonnée, ou bien, dans un autre esprit, toute forme d'art que l'on a voulu résolument populaire.¹⁷ » Il faut ici noter l'importance du caractère populaire de l'art *underground* (Robillard mentionne l'artisanat, par exemple). Ainsi, la création artistique voulait se rapprocher du peuple, du prolétariat et non faire une production destinée exclusivement à l'élite intellectuelle. L'œuvre de Cocke abonde en ce sens : « Bien des gens sont parfaitement fous mais, capables de paraître intégrés dans l'establishment des idées reçues, passent inaperçus dans la foule des Anonymes, alors que de vrais génies, trop francs et trop sincères-lucides, sont considérés comme anormaux, [...].¹⁸ » Pour cet auteur, l'art et le talent se trouvent ailleurs que dans l'*establishment*, que dans ce qui est établi et accepté par l'ensemble de la société. Pour plusieurs, il est difficile de dissocier le mouvement contre-culturel du Québec de la contre-culture américaine. Marie-France Moore, dans un mémoire de maîtrise proposant une analyse de contenu de la revue *Mainmise*¹⁹, notait qu'il est difficile d'établir les spécificités du mouvement contre-culturel par rapport à celui des États-Unis :

Premièrement, il faudrait mener une étude comparative des lignes de force du mouvement dans les différents cadres nationaux où il est apparu. Deuxièmement, une telle étude devrait être inscrite dans le développement historique propre à chacune de ces sociétés. Une troisième difficulté est inhérente à la nature même du mouvement contre-culturel qui se veut internationaliste. Une quatrième difficulté est de nature toute pragmatique. Quels seraient en effet les critères à retenir pour établir la spécificité québécoise du mouvement contre-culturel ?²⁰

Victor-Lévy Beaulieu, dans son article « Le Québec, sa langue pis sa contre-culture », fait sensiblement la même remarque à propos de la revue *Mainmise*. Il précise qu'elle est en quelque sorte « mimétique » par rapport au mouvement américain dans la mesure où elle

¹⁷ Yves Robillard (dir. publ.), *Québec Underground. 10 ans d'art marginal au Québec 1962-1972*, T.1, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 5.

¹⁸ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 50.

¹⁹ Dans son article « La contre-culture : L'exemple de *Main Mise* (sic) », Jules Duchastel affirme : « Au Québec, ce discours [de la contre-culture] sera véhiculé de manière particulièrement vivante et dynamique par la revue *Main Mise* (sic), sorte d'"organe" non officiel mais tout de même très représentatif du "mouvement". » (Duchastel, *op. cit.*, p. 62.)

²⁰ Marie-France Moore, « Contre-culture politique au Québec : une analyse de contenu de la revue *Mainmise* », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1975, p. 28.

reproduit, traduit et adapte, en grande partie, les principaux textes publiés aux États-Unis.²¹ Dans ce même article, Beaulieu fait part de la particularité de la langue au Québec dans le contexte de la contre-culture. Il pose en fait l'hypothèse que le français d'ici serait contre-culturel :

[...] : au Québec, les usines parlent anglais, le gouvernement par sa haute finance parle anglais, la p'tite finance pis toute le reste d'la maudite chibagne, eh ben ! y spike ouathe à plein ! C'pas pour rien si les véritables créateurs québécois s'sont mis à parler un aut'e langage, c'te français québécois qui coïncide avec notre invention comme hommes originaux dans une société qu'nous voulons originale, à notre imag'rie et pis à notre ressemblance. Dans c'te perspective, le français québécois est ostiquement contre-culturel, c't'évident. [...]

Contre-culturel, le français québécois l'est don parc'qu'y s'dresse intuitivement de contre une société inféodisée qui a failli pard'e toute son génie pour un minable plat de lentilles d'abord français, pis américain, et pis, ben sûr de seconde main. J'irai même plusse loin et pis j'vas affirmer qu'le Québec, dont je maintiens toujours qu'y est par définition même contre-culturel, est pour ainsi dire une commune des U.S.A.²²

Si l'on peut prendre aujourd'hui cette affirmation avec un certain recul, l'écriture cockienne se dévoile dans cette perspective contre-culturelle. En effet, ce désir de québécoiser la langue, cette situation diglossique entre le français et l'anglais et cette conscience aiguë de la proximité géographique, mais surtout culturelle, des États-Unis influencent la langue d'écriture dans *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte*.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous verrons de quelle manière l'univers contre-culturel met en évidence une situation de contestation qui se révèle dans le processus même de l'écriture de Cocke. L'auteur met en scène le geste d'écrire par l'entremise des protagonistes principaux, Jésus Tanné et Dieuble (le premier rédigeant un roman « Book-a-matic » et le second, un scénario), en s'inspirant du principe du clinamen. Par ce principe de déclinaison des atomes qui est caractérisé par la spontanéité, l'imprévisibilité et l'indétermination, nous verrons comment Cocke met en lumière une affirmation et une négation du geste d'écrire. Parce que l'écriture en elle-même ne parvient pas à rendre compte de cette volonté de subversion, filmécrire, ce « procédé » qui allie cinéma et littérature, constitue une réponse à l'insuffisance du geste d'écrire. L'étude de Raymond Bellour²³ sur

²¹ Beaulieu, *op. cit.*, p. 365.

²² *Ibid.*, p. 366-367.

²³ Raymond Bellour, *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Coll. « Les Essais », Paris, La différence, 2002, 349 p.

l'entre-images ainsi que celle de Jeanne-Marie Clerc²⁴ sur l'écriture de la visualité nous permettront de circonscrire les paramètres de ce qu'est filmécrire. Ce « procédé » est l'occasion de faire entendre et voir la langue par l'écriture sensorielle. À ce propos, dans un article consacré au recueil de nouvelles *Sexe-fiction*, Réginald Martel fait le commentaire suivant : « Écrire la vie, avec la seule ressource de ses cinq sens et les limites de la littérature, c'est arracher du temps à sa vie; c'est aussi s'offrir une caution sociale; c'est enfin mettre sa bonne conscience en maraude.²⁵ » L'importance des onomatopées, du renouvellement de locutions figées et des distorsions anagrammatiques sont toutes des caractéristiques de l'écriture sensorielle qui renouvellent la perspective de la langue. Par les réflexions de Michael Riffaterre²⁶ sur le néologisme et le cliché littéraires, nous mettons en lumière cette volonté de Cocke d'aller à l'encontre de ce qui est établi et de mettre en relief l'audible et le visible de la langue. Filmécrire est en fait la revendication d'une écriture totale. Elle s'inscrit dans le courant de l'écriture-action, du *happening*. L'essai d'Adrian Henri intitulé *Total art. Environments, happenings, and performance*²⁷ nous permettra d'établir une corrélation entre l'écriture performance et filmécrire.

Dans cet esprit de totalité, la langue d'écriture de Cocke met en lumière une juxtaposition des cultures. Bien que l'écrivain soit d'origine française, la langue est ici colorée par les particularités linguistiques du français québécois. L'auteur met en scène des protagonistes à l'image de cette pluralité culturelle. En effet, Jésus Tanné ainsi que Dieuble sont présentés respectivement comme colonisé et apatride. Les études d'Albert Memmi²⁸ ainsi que les réflexions de Paul Chamberland²⁹ permettront de mettre en évidence la situation diglossique entre le français et l'anglais présentée dans les romans cockiens. À travers ces variations de la langue, on remarque la présence d'un imaginaire linguistique qui sera mis en

²⁴ Jeanne-Marie Clerc, « L'écriture de la visualité dans le roman français contemporain », in *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, p. 115-194. Coll. « Littérature comparée », Berne, Peter Lang, 1984.

²⁵ Réginald Martel, « Sexe-friction pour mon Minou », *La Presse* (Montréal), 20 octobre 1973, p. E-3.

²⁶ Michael Riffaterre, *La production du texte*, Coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1979, 284 p.; Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Trad. de l'anglais par Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.

²⁷ Adrian Henri, *Total art. Environments, happenings and performance*, Toronto et New York, Oxford University Press, 1974, 216 p.

²⁸ Albert Memmi, *Portrait du colonisé : précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985, 163 p.

lumière par les essais de Régine Robin³⁰ et de Marie Dollé³¹. Mais ces variations ne sont pas que dans la langue française. L'anglais est également omniprésent dans l'œuvre cockienne. John J. Gumperz³², dans son analyse sur le *code-switching*, ou alternance codique, nous permettra de souligner l'ironie qui ressort de cette variation entre les langues.

À la suite de cette analyse, nous examinerons la langue d'écriture sous l'angle de la poétique de la traduction telle que définie par Sherry Simon dans son essai *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*³³. Les réflexions de Simon montrent comment Cocke propose un discours réflexif sur la langue. Nous illustrerons d'abord de quelle manière la traduction en tant que telle s'articule dans l'œuvre de Cocke à l'aide principalement de l'étude de Paul Ricoeur³⁴. Cette notion de traduction conduit l'écrivain à faire une réflexion sur la langue d'usage. Jean-François Chassay³⁵ et René Lapierre³⁶, entre autres, avec leurs essais sur l'américanité, nous permettront de mettre en relief la dimension américaine de la langue d'écriture cockienne. Enfin, de cette notion de traduction se dégage chez Cocke une volonté de communicabilité totale rendue perceptible par la présence de l'espéranto.

Dans un article consacré à *L'emmanuscrit de la mère morte*, Réginald Martel écrit : « C'est que Cocke appartient à cette nouvelle génération d'humains pour qui les frontières de la géographie ou de la culture sont des lignes imaginaires, tout juste bonnes à rassurer les âmes cartésienne (sic).³⁷ » Dans un autre article consacré cette fois à Cocke et à Louis Geoffroy, Martel rappelle le caractère préfiguratif de leurs œuvres :

²⁹ Paul Chamberland, « De la damnation à la liberté », *Parti pris : Portrait du colonisé québécois*, nos 9-10-11, été 1964, p. 53-89.

³⁰ Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop. La langue en moins*, Coll. « Détours littéraires », Paris, Éditions Kimé, 2003, 236 p.

³¹ Marie Dollé, *L'imaginaire des langues*, Coll. « Critiques littéraires », Paris, L'Harmattan, 2001, 190 p.

³² John J. Gumperz, « L'alternance codique dans la conversation », in *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 57-99.

³³ Sherry Simon, *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, 224 p.

³⁴ Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, 68 p.

³⁵ Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Coll. « Théorie et littérature », Montréal, XYZ éditeur, 1995, 197 p.; Jean-François Chassay, « Traduit de l'américain. Être ou ne pas être américain, Faulkner et Nabokov », Chap. in *Fils, lignes, réseaux. Essai sur la littérature américaine*, Montréal, Liber, 1999, p. 167-184.

³⁶ René Lapierre, *Écrire l'Amérique*, Coll. « Essais », Montréal, Les Herbes rouges, 1995, 160 p.

³⁷ Réginald Martel, « Eh ben ? Hum... Ouais ! », *La Presse* (Montréal), 30 septembre 1972, p. C-3.

Selon moi (et je suis de ceux qui pensent que la littérature cockienne ou geoffroise est la plus signifiante qui se fasse ici, au moins dans une perspective synchronique), les deux écrivains qui m'inspirent (?) aujourd'hui sont, par la force des choses peut-être, des hérauts nécessaires et malheureux qui annoncent notre mutance.³⁸

Le journaliste remarque aussi que dans la littérature de l'époque, les œuvres comme celles de ces deux écrivains seraient marginales dans un marché américain ou français, alors qu'au Québec elles forment une part importante de la production. Il n'est peut-être alors pas étonnant de constater avec Daniel Chartier que les écritures migrantes occupent de nos jours une place importante au sein de notre production littéraire et que les études qui ont cours sur ce mouvement s'y sont penchées de manière spécifique³⁹. Ainsi, envisager les romans d'Emmanuel Cocke dans la perspective des écritures migrantes permet de mettre en lumière les paramètres actuels d'analyse sur une œuvre des années soixante-dix pour lui donner une dimension jusqu'alors inexplorée.

³⁸ Martel, « Sexe-friction pour mon Minou », p. E-3.

³⁹ « Ce qui rend le cas québécois fascinant, c'est que lorsqu'on le compare à d'autres littératures, on constate combien la littérature s'est ici rapidement transformée, a reconnu à ce groupe d'écrivains une spécificité critique et l'a ensuite considéré comme un courant dominant de la littérature québécoise. » (Daniel Chartier, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800-1999*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 5.)

CHAPITRE I

FILMÉCRIRE OU LA REVENDICATION D'UNE ÉCRITURE TOTALE

Dans un essai consacré aux écrivains publiés aux Éditions du Jour, Claude Janelle affirmait que *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte* « [...] apparaissent comme le produit spontané d'une époque marquée par la contre-culture. On pourrait définir Cocke comme le "Robert Charlebois de la littérature", tant ces deux artistes ont su incarner dans leur champ respectif l'image de leur génération.¹ » La dénonciation du cadre socio-politique, l'univers de la drogue et la libération sexuelle sont autant d'éléments caractérisant l'œuvre cockienne et pouvant la rapprocher de la contre-culture des années soixante telle qu'entendue par Theodore Roszak dans son essai *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*. C'est dans cet esprit de contestation et de subversion contre-culturelles que prend forme l'écriture de Cocke.

Les deux premiers romans cockiens mettent en scène des protagonistes qui ont un rapport particulier à l'écriture. Dieuble et Jésus Tanné éprouvent un manque : ils sont insatisfaits de la manière dont évolue leur monde. L'univers cockien est celui de la technologie qui déshumanise l'homme, celui de la machine qui gouverne le monde au détriment de la sensibilité humaine. Les personnages tentent de déjouer le système pour reprendre le contrôle de leur réalité en donnant une place privilégiée à une pratique artistique : l'écriture. Le geste d'écrire est en réalité dévoilé par l'alternance entre l'affirmation et la négation de l'écriture. Ou plutôt : écrire et ne pas écrire tout à la fois, écrire en niant le geste même, au fur et à mesure qu'il se déploie. Ce processus artistique, d'abord engendré par le principe philosophique du clinamen, mettra en lumière les revendications contre-culturelles telles la contestation envers la société technocratique et la libération individuelle.

¹ Claude Janelle, *Les Éditions du jour. Une génération d'écrivains*, Coll. « Littérature », Montréal, Hurtubise HMH, 1983, p. 98.

C'est dans cette perspective où l'écriture s'affirme et se nie que filmécrire trouve sa raison d'être. Filmécrire se distingue d'abord par le désir d'écrire en images. L'essai de Raymond Bellour sur l'expérience de l'entre-images permettra d'illustrer comment Cocke s'inspire du cinéma à l'intérieur même de son œuvre littéraire. Traduire par les mots cette visualité propre à l'univers cinématographique sera envisagé grâce à l'étude *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture* de Jeanne-Marie Clerc. Ensuite, à partir de la définition du terme « sensation » donnée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur essai *Qu'est-ce que la philosophie ?*², nous verrons comment filmécrire est également l'occasion de faire entendre et voir la langue par l'écriture sensorielle ou, pour reprendre l'expression de Cocke, par les « sensations audiovisuelles ». L'expérience psychédélique, considérée comme un moyen d'atteindre la libération de l'individu (un paramètre important dans le discours contre-culturel) est aussi au fondement même de l'écriture sensorielle. *La production du texte* et *Essais de stylistique structurale* de Michael Riffaterre concernant le cliché et le néologisme littéraires viendront mettre en lumière la volonté de Cocke de faire ressortir l'audible et le visible de la langue.

Enfin, ce processus d'écriture est en réalité la revendication d'une écriture totale. La spatialisation de l'écriture et l'intégration de plusieurs genres littéraires tels la poésie et le théâtre donnent à lire un désir d'atteindre un art total. C'est par l'entremise de l'essai d'Adrian Henri intitulé *Total art. Environments, happenings, and performance*, que nous observerons comment l'écriture totale devient une expérience qui pousse le lecteur à être submergé par l'œuvre en tant que telle. De cette revendication de totalité dans l'art, nous retiendrons le caractère utopique du projet artistique. Utopie, certes, mais qui mettra en relief l'imaginaire contre-culturel de l'œuvre cockienne.

1.1 Le clinamen

L'écriture s'avère plus qu'une thématique dans *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte*. La figure du personnage-écrivain reflète en réalité la pratique d'écriture même de Cocke. Dans le premier livre de l'auteur, Jésus Tanné compose un « roman mental » qu'il dicte par ondes à la machine « Book-a-matic ». Ce « roman mental » relate les péripéties du personnage principal en tant qu'enquêteur spécial du ciel automatique pour le Fouvernement, titre qui le charge principalement

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Percept, affect et concept », in *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Coll. « Critique », Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 154-188.

d'appliquer le Bill 69, loi qui oblige hommes et femmes de plus d'un an à subir la castration. S'il porte le titre de roman, ce projet relève davantage d'un travail psychique que d'une inscription scripturale. Jésus Tanné revendique l'unicité de cette machine « Book-a-matic » : « [...] ; j'en ai tué l'inventeur pour garantir mon terrifiant secret, cet engin est unique (comme moi, dernier outsider humain), imperceptible, pas captable par les appareils officiels du contre-espionnage du Fouvernement, [...] ».³ Écrire devient une façon de s'écarter de la masse et de travailler à l'encontre des idées reçues de l'instance gouvernementale.

Dans le second roman, Dieuble rédige un scénario qui prend rapidement des lettres majuscules : l'Œuvre cinématographique ou l'Histoire est intitulée « Ni Dieu ni Diable ». Le protagoniste entreprend non seulement de filmer ce scénario, mais également de le « vivre » dans l'astronef qu'il érige sur un étage virtuel au-dessus de son appartement situé sur la rue Terza Rima. Le travail d'écriture interfère ici avec la réalité de Dieuble et montre comment le geste d'écrire vise à « saboter l'ordre établi ».

En effet, l'écriture doit sortir de la ligne droite et être déviante. Dieuble explique cette déviance en se rattachant au principe du clinamen⁴. Si le personnage ne lie pas explicitement ce principe à son processus d'écriture (le clinamen est davantage un principe de vie, une façon d'envisager l'existence), il n'en demeure pas moins qu'il s'agit de « [s]on truc⁵ », truc qui s'étend jusqu'à sa pratique artistique. Le clinamen est associé à l'école épicurienne dont le philosophe Lucrèce aurait établi la définition dans son poème *De rerum natura* au cours du premier siècle avant Jésus-Christ. Dans son essai *Logique de l'élément clinamen* qui porte un regard à la fois historique et philosophique sur le sujet, Francis Wolff résume ce principe en affirmant qu'il

[...] s'agirait d'une déviation légère [...], d'un petit accident du mouvement des atomes, qui dans leur chute parallèle originelle à travers le vide se produirait spontanément et serait à l'origine de leurs rencontres et donc de la création des corps

³ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 53.

⁴ Au sujet du clinamen, voir notamment : Jean Salem, « Clinamen, liberté, contingence », in *La mort n'est rien pour nous. Lucrèce et l'éthique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990, p. 67-95.; Francis Wolff, *Logique de l'élément clinamen*, Coll. « Croisées », Paris, Presses universitaires de France, 1981, 284 p.; Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Coll. « Critique », Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, 237 p.; Gilles Deleuze, « Lucrèce et le simulacre », in *Logique du sens*, Coll. « Critique », Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 307-324.

⁵ « Et puis, je déconne, je donne dans le commercial pour essayer de me rejoindre, autant être franc, moi mon truc, c'est le *clinamen*; Épicure a peut-être trouvé cela avant moi, tant pis pour lui, on pique les idées où on les trouve, d'ailleurs une idée c'est comme un gag, ça se pique pas, ça se travaille, et la preuve c'est que quelqu'un l'a affirmé avant moi !!! » (*L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 110.)

composés et des mondes. C'est ce mouvement spontané, imprévisible et indéterminé qui rendrait compte analogiquement du libre-arbitre (sic) humain, lui aussi pouvoir de mouvement (décision) sans cause.⁶

Pour Michel Serres, le clinamen, ou déclinaison des atomes, consiste en « [...] un mélange impur de métaphysique, de philosophie politique et de rêveries sur la liberté individuelle projetées sur les choses mêmes.⁷ » Dans *L'emmanuscrit de la mère morte*, Dieuble formule une définition semblable à celle de Wolff tout en reprenant certains éléments de celle donnée par Serres :

[...], bref, la clinamen, c'est la déviation spontanée grâce à laquelle les atomes tombant dans le vide s'écartent de la ligne droite et peuvent ainsi se rencontrer et s'accrocher pour former les divers corps; grâce à la clinamen s'explique la liberté des atomes subtils constituant l'âme humaine.⁸

Chez Cocke, la définition du clinamen est sous-tendue par le discours contre-culturel des années soixante sur l'émancipation de l'individu. L'auteur fait en réalité du clinamen un principe plus contre-culturel que philosophique. D'ailleurs, l'appropriation de ce principe passe par une tergiversation entre le genre masculin ou féminin du terme⁹. En choisissant le féminin (alors que le mot « clinamen » est masculin), Cocke permet une interprétation libre du principe.

Pour le mouvement de la contre-culture, l'homme, considéré comme dénaturé et en perte de ses capacités, se devait de revenir aux sources. Pour y parvenir, il fallait qu'il retrouve sa vraie nature, c'est-à-dire sa créativité, l'émancipation de sa personnalité, son autonomie, l'exercice du libre choix et de l'initiative.¹⁰ Dans les romans cockiens, l'individu est valorisé au détriment de la masse, de cette masse qui écrase le potentiel et la lucidité de chacun : « – Tout homme lucide est individu. Tout inconscient est composant de la masse.¹¹ » En fait, c'est l'homme, à travers son unicité et son esprit libre, qui peut amener cette masse vers l'émancipation de l'individu : « Le monde est libre à partir du

⁶ Wolff, *op. cit.*, p. 27. À noter que la définition du clinamen comporte des variations importantes d'une étude à l'autre (par exemple, la définition donnée par Gilles Deleuze stipule que la déclinaison des atomes ne se fait pas de manière indéterminée, mais qu'elle est plutôt inassignable. Deleuze affirme que le clinamen « est la détermination originelle de la direction du mouvement de l'atome. » (Deleuze, « Lucrèce et le simulacre », p. 311.)). Ainsi, nous avons choisi la définition se rapprochant le plus de celle de Cocke.

⁷ Serres, *op. cit.*, p. 10.

⁸ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 110.

⁹ « [...], le clinamen, merde je me suis trompé c'est pas le clinamen, c'est la clinamen [...], bref, la clinamen, [...] » (*Ibid.*).

¹⁰ Duchastel, « La contre-culture : L'exemple de *Main Mise* (sic) », p. 65.

¹¹ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 28.

moment où chaque individu l'est.¹² » C'est en revenant à soi qu'une émancipation est possible, c'est en promouvant la pensée individuelle que l'originalité artistique (« la liberté des atomes subtils ») se manifeste¹³.

Les motivations qui poussent Dieuble à s'identifier au principe du clinamen illustrent la volonté de détruire l'ordre établi :

Arrivé à l'âge où marcher sur deux pattes remplace celui de la masturbation, j'ai su que la terre était trop petite pour moi malgré le fait de l'avoir parcourue de fond en comble. Je décidai de la détruire.

Alors je me mis à écrire des choses qui sabotaient l'ordre établi, [...].¹⁴

Pour Dieuble, détruire ce qui ne lui convient pas engendre le processus d'écriture. Cette « terre » dont parle le protagoniste peut être associée à la société technocratique décriée par la contre-culture. Dans son essai *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Theodore Roszak entendait par technocratie : « [...] le système social où une société industrielle atteint le sommet de son intégration "organisationnelle", ou encore l'idéal auquel songent d'ordinaire les hommes lorsqu'ils parlent de modernisation, de rationalisation, de planification.¹⁵ » ou encore : « [...], l'inlassable recherche de l'efficacité, de l'ordre d'un contrôle rationnel toujours plus étendu.¹⁶ » Pour Cocke, cette société technocratique est dénoncée par un discours contestataire sur les machines (la technologie) et la déshumanisation de l'homme : « *Le monde a progressé tellement vite techniquement, que dans les autres domaines l'homme est complètement noyé et pas prêt du tout à n'être que le produit de ce temps* comme il le devrait.¹⁷ » Par ailleurs, Jésus Tanné conteste le fait que l'homme soit considéré tel un produit de consommation : « En 2057, les corps sont en état d'inertie, tout le monde bouffe tout le monde, chaque cellule morte ou vivante est un produit de consommation, [...].¹⁸ » Lorsque Dieuble affirme vouloir détruire cette « terre », c'est en réalité pour refuser de se soumettre à une société qui noie l'homme dans la productivité et la consommation. Écrire devient un geste de contestation, voire de rejet de cette société technocratique.

¹² *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 108.

¹³ Nous reviendrons de façon plus approfondie à cette idée d'originalité, de volonté de s'écarter du prévisible dans la langue au cours de la section 1.2.2 concernant l'écriture sensorielle.

¹⁴ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 47-48.

¹⁵ Roszak, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 199.

¹⁸ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 75.

Dans la perspective de contestation et de libération ainsi que dans cette volonté d'être déviant, tout en écrivant, les protagonistes désacralisent le processus d'écriture. Lors d'une rencontre avec son producteur, Dieuble décrit la perspective adoptée pour la rédaction de son Œuvre cinématographique et affirme : « –Vous savez, Philip, ce n'est ni un script ni un roman. C'est un truc.¹⁹ » Ne pas nommer, refuser toute catégorie à l'écriture mène à la négation du geste d'écrire.

L'écriture cockienne est là pour être démentie : elle est la rencontre et la fusion des contraires. Écrire *et* ne pas écrire *à la fois*, écrire quelque chose *et* son contraire. Dans les premiers chapitres du second roman, lorsque Dieuble commente son existence et qu'il s'interroge sur le bien-fondé de sa présence sur terre, il en vient à la conclusion que la mort pourrait être la solution à son désespoir ainsi qu'à sa colère :

La mort est devenue un vouvoiement qu'il m'a plu de tutoyer. Mais je n'écris plus. Je mitraille les automobiles, j'écabouille les piétons à coups d'hélicoptères, [...], mais si je décide soudain d'être bonasse et paterne, c'est le contraire, j'automobilise les mitraillettes, je piétine les hélicoptères à coups d'écabouillements, [...], mais si je décide soudain d'être dégueulasse et méchant c'est le contraire, je mitraille les automobiles, j'écabouille les piét...²⁰

Dire « [m]ais je n'écris plus », c'est vouloir réunir les oppositions ainsi que les contradictions, c'est faire apparaître les dualités et les mettre en évidence. Dans cette citation, Dieuble passe de la négation de l'écriture à l'action pour affirmer avec plus d'emphase sa contestation de cette société. Même le substantif « automobile » devient un verbe pour mettre davantage l'accent sur le désir d'agir. Bien que l'humeur du personnage change (il passe de « bonasse et paterne » à « dégueulasse et méchant », etc.), la contestation reste la même. Il y a une réelle prise en charge de ses actes, une responsabilisation face à soi-même puisque Dieuble « décide » de quelle humeur il sera. La libération individuelle est ainsi non seulement une émancipation de la personne, mais également une appropriation de l'existence. En ce sens, ne plus écrire participe à ce processus de libération. Pour reprendre la définition du clinamen, « la liberté des atomes subtils » qui constitue l'âme humaine doit aussi se retrouver dans l'écriture même.

Ne pas écrire consiste également à présenter la figure de l'écrivain comme celle de l'auteur raté : « Peut-être ne suis-je qu'un écrivain raté dont mon auteur, celui qui trime en alignant de vulgaires vocables pour tenter en vain de me décrire, n'est que le

¹⁹ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 57.

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

secrétaire.²¹ » Le narrateur de *L'emmanuscrit de la mère morte* déclare également qu'il n'est pas un « écrivain véritable²² ». Ainsi, sans être inutile, l'écriture pour Cocke semble vaine. Plus précisément, c'est parce que l'écriture seule ne peut parvenir à rendre compte de l'univers cockien que filmécrire s'impose.

1.2 Filmécrire

Dans une entrevue qu'il accordait à Réginald Martel lors de la parution de son premier roman, Cocke affirmait qu'il écrivait à la manière d'un « cinéaste frustré²³ ». L'écrivain aurait préféré que le récit de *Va voir au ciel si j'y suis* soit un long métrage plutôt qu'un roman. En ce sens, filmécrire concilie d'une part deux pratiques artistiques, le cinéma et la littérature, ce qui permet d'illustrer l'attention particulière accordée au visuel dans *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte*. D'autre part, filmécrire, c'est aussi « la liberté des atomes subtils », c'est-à-dire un renouvellement de la langue par l'écriture sensorielle. Chez Cocke, il y a cette importance de souligner le déjà vu (les maximes et les proverbes, par exemple) pour le remettre en perspective.

1.2.1 L'entre-images

« Écrire en images²⁴ », pour reprendre les termes de Cocke, traduit par les mots une visualité propre à l'univers filmique. « Cinématographier » l'œuvre littéraire ne signifie pas de donner une description reproduisant l'architecture d'un film, mais plutôt s'inspirer à la fois du scénario et de l'image cinématographique. Il s'agit parfois de donner des indications scéniques ou de représenter le mouvement de la caméra, mais il ne s'agit pas précisément de faire un découpage technique de chacune des scènes où les personnages évoluent. Par contre, le montage cinématographique s'inscrit à l'intérieur même de la narration. En découpant l'action des personnages en plans et en séquences, par exemple, la narrativité du texte se donne à lire à la manière d'un montage cinématographique. L'auteur privilégie l'image pour conférer au texte son sens.

Dans un essai intitulé *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo.*, Raymond Bellour étudie l'entre-images, c'est-à-dire les passages d'une image à une autre. Soit d'une image cinématographique à une autre, soit entre les différents types d'image (comment y a-t-il interférence entre peinture et cinéma ou comment photographie et cinéma s'influencent-

²¹ *Ibid.*, p. 51.

²² *Ibid.*, p. 49.

²³ Cocke in Martel, « Un jeu si simple », p. D-2.

ils, par exemple). L'expérience de l'entre-images telle que décrite par Bellour met en lumière ce passage du cinéma à travers la littérature dans les romans de Cocke. À noter qu'il emploie le terme « expérience » plutôt que « théorie ». Bellour préfère ne pas rattacher de concepts fixes et spécifiques qui cloisonneraient la réalité de l'entre-images au lieu de montrer son évolution, son parcours et ses nuances. L'expérience comporte deux faces. La première consiste en la réaction du spectateur face à l'image : la peur, le saisissement qu'il peut éprouver lorsqu'il « pren[d] son temps devant l'image²⁵ », qu'il cherche à extirper son sens, à saisir l'idée qu'elle véhicule. La seconde face à l'expérience est celle de l'arrêt de l'image. L'image ainsi « inventée, défigurée²⁶ » s'avère « [...] quelque chose comme une trame soustraite à l'action en cours, mais qui est sa puissance²⁷ ». L'image arrêtée permet de renouveler la perspective de l'image en tant que telle.

L'entre-images consiste en cette capacité d'un médium à en intégrer et à en transformer d'autres. Plus précisément, ces passages se situent à deux grands niveaux d'une même expérience selon Bellour : « [...] : entre mobile et immobile, entre l'analogie photographique et ce qui la transforme.²⁸ » Le passage entre mobile et immobile est « [...] un dialogue entre le mouvement de la caméra et le gel de l'image fixe, [...].²⁹ » Il s'agit ici, d'une part, de l'arrêt de l'image, c'est-à-dire le photogramme, la prise de vue photographique de l'image cinématographique. En d'autres termes, une pause de (ou dans) l'image. D'autre part, l'arrêt de l'image opère une transformation de sa physicalité : « [...] on peut dire qu'il n'est pas de passage entre mobile et immobile (touchant donc à l'analogie du mouvement), qui ne suppose une mutation plastique de l'image (donc de l'analogie en son sens proprement photographique).³⁰ » Ainsi, la fixité de l'image lui confère une forme nouvelle.

De par ces deux niveaux de passages,

[l']entre-images est ainsi (virtuellement) l'espace de tous ces passages. Un lieu, physique et mental, multiple. [...] Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable : il est la variation et la dispersion même.³¹

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Bellour, *op. cit.*, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹ Robert Frank in Bellour, *ibid.*, p. 12.

³⁰ Bellour, *ibid.*, p. 13.

Ainsi, l'entre-images s'avère le passage d'une image à une autre, se situe entre la disparition d'une image (ou d'un médium) et l'apparition d'une autre. Il est cet espace entre les images.

Dans cette perspective, Bellour précise qu'un double mouvement éclaire l'expérience de l'entre-images. D'une part, le rapprochement entre le cinéma et la peinture. D'autre part, et c'est cette partie qui met davantage en évidence l'œuvre de Cocke, le mouvement qui rapproche l'image de la littérature et du langage :

De la littérature, pour les positions d'énonciation, la nature du geste créateur, l'indétermination des œuvres, leur capacité réflexive. Du langage, au sens où les mots font désormais corps, de plus en plus, avec l'image (au lieu de seulement s'y immiscer, comme il arrivait dans le cinéma muet, qui avait pressenti cette poussée).³²

Certes, dans son étude, Bellour illustre le mouvement du cinéma vers la littérature et le langage, c'est-à-dire qu'il démontre comment l'image cinématographique fait corps avec les dialogues et les paroles des personnages, par exemple. Dans le cadre d'une étude sur l'œuvre cockienne, il s'agira plutôt de faire le chemin inverse : de voir comment l'écriture s'inspire de l'image cinématographique, de quelle manière cette dernière s'insère à l'intérieur de l'œuvre et de quelle façon l'écriture devient une représentation de l'image. En somme, comment s'écrit l'image cinématographique.

Avant de voir comment l'entre-images se fait sentir dans l'œuvre cockienne, il importe de montrer de quelle façon *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte* sont imprégnés de l'univers filmique. Non seulement les personnages (en particulier Dieuble) évoluent dans le monde du cinéma, mais encore leur description est faite à quelques reprises à l'aide de termes cinématographiques.

C'est le cas, entre autres, lorsque le personnage principal de *Va voir au ciel si j'y suis* se présente, au début du roman : « Mais le film de ma vie se lit sur ma gueule et dans mon nom; j'ai des rides de long métrage, j'ai 57 ans (âge où les vieux hommes-loups lèchent leurs cicatrices) et je m'appelle Jésus Tanné.³³ » Ainsi, les traits du protagoniste (ses rides) rappellent les minces lignes ou points que l'on aperçoit lors de la projection d'une pellicule sur l'écran. Ou encore, le poids de l'existence (perceptible dans les rides) est comparé à la durée d'un film. En réalité, pour le personnage, vivre consiste en la

³¹ *Ibid*, p. 14.

³² *Ibid*, p. 15.

³³ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 8.

réalisation d'une œuvre cinématographique; il s'agit d'arriver à jouer son rôle : « [...] l'intérieur me recommande d'être cool, et de continuer à réaliser le film incessant de ma vie. Le monde extérieur et le monde intérieur me permettent de jouer le jeu qu'il convient d'accepter.³⁴ » L'existence est un scénario qu'il faut inventer ou un rôle à interpréter. Le regard que le protagoniste porte sur lui-même ou sur son existence est assimilé à celui d'une caméra. Dans une analyse du roman cinématographique, Mylène Nantel s'appuie sur les œuvres d'Hubert Aquin et de Pierre Turgeon pour affirmer :

Ce qui est le plus fascinant toutefois, c'est que, à l'opposé du cinéma qui s'emploie ordinairement à nous faire oublier les trucages et les positions de la caméra, ces romans cinématographiques font tout pour nous les signaler et exhiber leurs ficelles. Tout se passe en effet comme si, en ancrant un regard et en utilisant la syntaxe cinématographique, l'écrivain voulait à la fois atténuer la distance qui le sépare de l'autre média et proclamer sa naturalisation, sa spécificité propre.³⁵

Ainsi, dès le commencement de *Va voir au ciel si j'y suis*, Cocke signale ces « ficelles », nous fait entrer dans un univers cinématographique.

Dans le même ordre d'idée, la façon dont les personnages interagissent entre eux prend souvent l'allure d'une scène où le narrateur en fait la description. Au moment où Dieuble rencontre la Virago, une journaliste qu'il tente de courtiser, ce dernier décrit les paroles de sa compagne en prenant soin de mentionner l'aspect cinématographique de la scène, et plus particulièrement de sa voix : « Ils arrivèrent devant un rideau cramoisi et Virago, les lèvres mouillées comme dans un roman à l'eau de rose, dit, d'un ton cinématographique dont les ondes suivaient la courbe rythmée de ses seins respirant l'air pur : – Tu duca, tu signore e tu maestro !³⁶ » La prestation de la Virago et le ton adopté pour déclamer sa phrase sont comparés à ceux des acteurs de cinéma. Suite à la déclamation de la Virago, Philip Zimmerman, l'assistant de production du film de Dieuble, déclare qu'il s'agissait d'un « cliché minable³⁷ », comme si le protagoniste même assistait à une représentation cinématographique, qu'il était spectateur d'une scène. Les personnages sont ainsi positionnés de façon à être conscients qu'ils jouent un rôle. Cette prise de conscience met en évidence la volonté contre-culturelle de lucidité face à l'existence. Pour Cocke, être lucide c'est refuser d'adhérer aux valeurs de la société technocratique telles, par exemple, la consommation, la productivité et l'idée que les

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Mylène Nantel, « Le roman cinématographique : roman ou scénario ? », in Michel Larouche (dir. publ.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Coll. « documents », Montréal, XYZ éditeur, 2003, p. 28.

³⁶ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 78.

besoins vitaux de l'homme aient un caractère technique (« [...] les exigences de notre espèce sont susceptibles d'être pleinement déterminées par une analyse formelle menée par des spécialistes qualifiés, que ces exigences peuvent donc être traduites par eux en "programmes" sociaux économiques, et donc satisfaits.³⁸ »). Dans *L'emmanuscrit de la mère morte*, c'est la jeunesse qui peut éclairer la société par sa lucidité :

Les violences sont partout, depuis la violence feutrée et hypocrite des mafias de commerce ou des chapelles intellectuelles qui s'accapare le gâteau de la vie sans en céder une seule miette avec ou sans sucre, jusqu'aux violences politiques, raciales, sociales, lesquelles tuent une jeunesse de plus en plus lucide et belle, mais brimée, déconcertée par l'imbroglio général, par le côté officiel de la bordélisation de tout ce qui ose être sur terre, attaquée dans ses odeurs libres, joujou de quelques vieux schnocks coupables d'avoir signé l'acte de mise à mort de Che Guevara, et des autres symboles de cette jeunesse belle et lucide.³⁹

De cette façon, le glissement des personnages dans un univers cinématographique fournit ici à Cocke un matériel métaphorique pour mettre en perspective l'importance de la jeunesse « belle et lucide » en tant que paramètre de la contre-culture.

Comme nous l'avons mentionné, l'écriture cockienne utilise le montage cinématographique comme narrativité. Il est possible de repérer des séquences d'images ou des successions de plans à l'intérieur de la narration. Filmécrire, c'est dans ce cas-ci s'inspirer du mouvement d'une œuvre cinématographique à l'intérieur même d'un texte littéraire, c'est faire l'expérience « écrite » de l'entre-images :

Elles dansent maintenant autour de l'escabeau de Doc Céline... voici que le Membre se lève... il titube et soudain hoquette, mais il reprend du poil de la bête et ... attention... la foule s'agite... il fonce... se prend les pieds dans le tapis... se raccroche à la force secrète que je lui ai télépsychée... il ouvre violemment la porte de la penderie à habits. Les lèvres se figent, les yeux se crispent, les doigts se nouent autour des mains, il se change de peau⁴⁰.

Les actions des protagonistes sont décrites en plusieurs étapes comme plusieurs plans formeraient l'ensemble d'une séquence dans un film. Il s'agit en fait d'une décomposition des mouvements. Chaque action est séparée par une virgule et plus régulièrement par des points de suspension qui sectionnent la fluidité du texte pour se rapprocher du rythme cinématographique et mimer la succession de photogrammes d'un film. La présence de

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Roszak, *op. cit.*, p. 24.

³⁹ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 96.

⁴⁰ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 145.

cette ponctuation permet le passage du cinéma dans l'œuvre littéraire. Dans son étude *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Jeanne-Marie Clerc tente de cerner les rapports entre images industrielles (cinéma, photographie, télévision) et trame romanesque en illustrant comment les mots arrivent à traduire cette visualité engendrée par ces mêmes images. À propos du mouvement cinématographique, Clerc affirme que

[...], l'utilisation littéraire de la thématique du mouvement cinématographique, surimpressionné au réel décrit, permet à l'écrivain l'élaboration d'une perception optique originale où description du mouvement et description du réel vu se trouvent dissociées en deux pôles, évoluant chacune selon des rythmes propres, se rencontrant, s'enchevêtrant, puis se dissociant encore. Ceci ne peut s'accomplir que grâce à la linéarité de l'écriture qui livre dans la succession ce que l'image donne dans une globalité dont les éléments constitutifs ne peuvent être ainsi séparés.⁴¹

Dans l'extrait précité de *Va voir au ciel si j'y suis*, la rencontre entre le mouvement cinématographique et la description littéraire se situe précisément dans le mot « attention » où le texte prépare le lecteur à la venue de « l'image » de la foule. Le terme « attention » vient ralentir le rythme de la lecture en même temps que la succession des actions, comme si le mouvement de caméra ralentissait pour préparer le lecteur (spectateur) à l'agitation de la foule.

Écrire en images signifie également donner des indications scéniques à l'intérieur même du récit à la façon d'une œuvre cinématographique. Dans un recueil de textes intitulé *L'expérience hérétique* portant à la fois sur le cinéma, l'image et le langage, Pier Paolo Pasolini déclare que « [...] l'auteur d'un scénario exige de son destinataire une collaboration toute particulière, consistant à prêter au texte un achèvement « visuel » qu'il n'a pas, mais auquel il fait allusion.⁴² » L'extrait qui suit rend compte de cette exigence de l'écriture cockienne à faire allusion à cet « achèvement "visuel" qu'il n'a pas », à ce film qu'il resterait à faire :

Ne surtout pas le contredire, ne pas désapprouver, le monstre est en liberté, lui donner de l'acide, il n'aura pas recours aux psychiatres, sourire... Faire des ronds de fumée avec mes cigarettes afin de pointiller l'espace. Prendre le satané même sur les genoux. Je-nous. 2. J'ai cinquante-sept ans et demi dépassés, j'ai oublié, le 19

⁴¹ Clerc, *op. cit.*, p. 178.

⁴² Pier Paolo Pasolini, « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », in *L'expérience hérétique*, Trad. de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Coll. « Traces », Paris, Éditions Payot, 1976, p. 38.

erbmevon, de fêter mon anniversaire et demi. Y penser. Tout prétexte pour une fête doit être saisi. Marivan s'est retiré.⁴³

Les énoncés à l'infinitif présent rapprochent le texte de Cocke d'une œuvre filmique. L'infinitif joue sur la frontière entre l'image cinématographique et la phrase littéraire. Ce qui est affirmé dans l'énoncé à l'infinitif prend la forme d'une indication scénique, d'une didascalie d'un scénario en indiquant l'action du personnage. Par exemple, « [p]rendre le satané même sur les genoux » pourrait être interprété comme une didascalie, comme l'explication d'une action. Par contre, la présence du terme « satané » donne à lire un point de vue subjectif sur l'ensemble de l'énoncé que seul un narrateur « littéraire » peut faire entendre. En effet, le terme « satané » rend compte d'une réalité non représentable cinématographiquement. Ce terme ferait partie de ce que Jeanne-Marie Clerc appelle « [...] des éléments non prévus appartenant à un autre ordre de réalité, [...] ».⁴⁴ Une œuvre cinématographique aurait montré les impressions de Jésus Tanné envers cet enfant par des gestes ou des regards, par exemple. Un scénario aurait inclus des indications scéniques (des gestes ou des tons de voix particuliers) illustrant l'antipathie de Jésus Tanné face à l'égard de cet enfant. Si l'utilisation de l'infinitif présent permet le passage du caractère cinématographique dans l'œuvre littéraire, le terme « satané » met en relief le passage lui-même.

Par ailleurs, l'image de Calmoya, une femme dont Jésus Tanné fut très amoureux plusieurs années avant de devenir enquêteur du ciel automatique, revient régulièrement en flashback à ce dernier. À titre d'exemple, lorsque Jésus Tanné fait l'inventaire de sa trousse de zibeline et qu'il énumère les cartes qu'il possède, le cours de sa pensée est interrompu par l'apparition du souvenir de Calmoya :

4) Merd ! Le visage de Calmo flashebacke encore mon attention. Non, Calmoya, je n'irai pas au rendez-vous au bord de la mer, à la presqu'île de Norebiuq, je n'ai plus le temps d'attendre ton fantôme de femme, même si ma vie devient de plus en plus amphigourique... merd ! c'est quoi, ah... 4) ma devise, la phrase-clé de ma vie : « Au bar je suis toujours seul à être seul ».⁴⁵

Si la remémoration d'un souvenir ne donne pas précisément un caractère cinématographique à cet extrait, l'utilisation du terme « flashebacke », associé de prime abord au récit filmique (bien qu'il puisse, par analogie, être associé à un autre type de

⁴³ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 123.

⁴⁴ Clerc, *op. cit.*, p. 176.

récit) donne ici une connotation cinématographique à la venue de ce souvenir. Dans un article portant sur le rapport texte-dessin du livre *La vie d'Henry Brulard*, Raymond Bellour affirme que Stendhal, l'auteur de cet ouvrage, « écrit pour voir⁴⁶ ». Dans cette perspective, l'interruption dans la description du contenu de la trousse par le flashback illustre le désir de tergiverser constamment entre la mobilité et la fixité. L'énumération des objets contenus dans la trousse donne l'illusion d'un changement de plan qui permet d'observer la présence constante du mouvement de l'image dans l'écriture. Ce mouvement cinématographique permet de donner plus d'importance aux souvenirs du personnage. En effet, Mylène Nantel déclare que l'image filmique est plus tangible que le souvenir :

Bien qu'elle soit « le produit de l'activité automatique d'un appareil technique capable de reproduire exactement et objectivement la réalité qui lui est présentée, [...] activité [...] dirigée dans le sens précis voulu par le réalisateur [...], » l'image filmique, plus tangible que le souvenir et que les images des choses qui gravent dans notre esprit des sortes d'empreintes en traversant nos sens comme le pressentait si bien saint Augustin, n'en demeure pas moins incomplète sans la sensation éprouvée par le spectateur. C'est que non seulement « le spectateur vit le film », « vit dans le film », c'est-à-dire qu'il « habite et donne vie à l'intériorité du film », mais, pourrions-nous dire, il le prolonge.⁴⁷

L'écriture cinématographique met l'accent sur la remémoration du souvenir de Calmoya dans la mesure où elle « demande » au lecteur une présence telle celle du spectateur. De cette manière, l'image de cette femme acquiert une importance à la mesure de ce que Jésus Tanné ressent pour elle.

1.2.2 Écriture sensorielle : le clinamen dans la langue

Si filmécrire est une volonté d'écrire en images, dans *L'emmanuscrit de la mère morte*, Cocke fait également ressortir une écriture sensorielle en amenant l'idée de « sensations audiovisuelles » : « *Je ne suis pas un écrivain véritable mais plutôt un melting-pot ambulant de sensations audiovisuelles, sorte d'espace extraterrestre contrôlant tout.*⁴⁸ » Chez Cocke, le terme « sensation » peut être entendu au sens où Gilles Deleuze et Félix Guattari le définissent par l'entremise de leur essai *Qu'est-ce que la philosophie ?* :

⁴⁵ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 131.

⁴⁶ Bellour, *op. cit.*, p. 276.

⁴⁷ Nantel, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁸ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 49.

L'art conserve, et c'est la seule chose au monde qui se conserve. Il conserve et se conserve en soi (*quid juris ?*), bien qu'en fait il ne dure pas plus que son support et ses matériaux (*quid factis ?*), pierre, toile, couleur chimique, etc. [...] Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est *un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects*.

Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. [...] L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi.⁴⁹

Cocke affirmait vouloir être un « radar émetteur-récepteur⁵⁰ » pour ses lecteurs. En portant une attention particulière aux sonorités de la langue, en écrivant de manière à faire ressortir les sons des mots, en opérant des renouvellements de locutions figées et des distorsions anagrammatiques ainsi qu'en transgressant l'orthographe usuelle, l'écriture cockienne s'attarde tant à l'audible qu'au visible de la langue, c'est-à-dire au caractère audiovisuel du texte. Deleuze et Guattari affirment : « Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation.⁵¹ » « Extraire un bloc de sensations », c'est pour Cocke faire entendre et voir la langue afin d'en renouveler la perspective.

L'écriture sensorielle telle qu'elle vient d'être décrite nous ramène au principe du clinamen. La « liberté des atomes subtils » concernant l'émancipation de l'individu se retrouve ici à même la langue. L'auteur fait dévier les mots de leur utilisation usuelle comme le clinamen est la déclinaison spontanée et indéterminée des atomes. L'écriture sensorielle s'attarde aux déviations de la langue en dehors du prévisible.

Dans un mémoire consacré à l'œuvre d'Emmanuel Cocke, Élène Cliche aborde la problématique des jeux de langages. Il ne s'agira donc pas de refaire le même travail, mais plutôt d'envisager l'écriture sensorielle sous l'angle de l'expérience psychédélique telle que définie par Theodore Roszak. Ce dernier entendait par cette expression : « [...], j'utilise le terme "psychédélique" pour désigner les nombreux agents psychotropes, qu'ils soient préparés par des professionnels ou des amateurs, actuellement utilisés pour provoquer des phénomènes "visionnaires".⁵² » Pour Cocke, l'expérience psychédélique sera entendue comme un élément altérant la langue.

⁴⁹ Deleuze et Guattari, « Percept, affect et concept », p. 154-155.

⁵⁰ Martel, « Un jeu si simple », p. D-2.

⁵¹ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 158.

⁵² Roszak, *op. cit.*, p. 183.

Si les romans cockiens s'inscrivent dans la contre-culture des années soixante, il devient difficile d'écarter cette volonté de sensations audiovisuelles d'un discours hallucinatoire, comme Élène Cliche l'avait d'ailleurs remarqué⁵³. Le mouvement contre-culturel promulgait l'expérience psychédélique afin d'atteindre cette libération individuelle. L'usage de l'alcool et plus particulièrement des drogues fut expérimenté avec l'objectif de stimuler la création artistique et d'explorer le monde de l'imaginaire. L'utilisation de telles substances se voulait aussi la recherche d'une sensibilité accrue et de perceptions insolites. Theodore Roszak assimilait l'expérience de la drogue « [...] à des moyens d'exploration tels que le microscope, les hallucinogènes devant faire fonction de lentilles grossissantes grâce auxquelles on pourrait étudier les zones d'ombre de la conscience.⁵⁴ » Si le psychédéisme permet un accroissement des perceptions sensorielles, filmécrire, avec le désir de faire ressortir des sensations audiovisuelles, amène en quelque sorte une « expérience » allant dans le même sens.

Par exemple, l'écriture sensorielle met ici en évidence l'adéquation entre l'expérience psychédélique de Jésus Tanné et la langue cockienne :

Sfllok ! Le bouchon est ôté et je ne me sens pas coupable. Qui a bu boira. Qui a fumé fumera. Qui a baisé baisera. Qui a raté ratera. Gk.. gk.. gk l'alcool m'ulcère l'estomac, ça descend en trombes, en tornades, en typhons et ça fait du bien par où ça passe. Je voudrais jamais voir l'intérieur de mon système digestif. Bouarhgk ! L'alcoolisation me refout des images en tête. CALMOYA. Ah, si je pouvais aller avec toi au pays où le soleil disparaît six mois... six mois de nuit... six mois continuels d'amour fou.⁵⁵

D'abord, les onomatopées montrent une volonté de rendre visible (lisible) un son. En fait, le signifiant évoque de manière naturelle et directe la relation au signifié. L'utilisation de plusieurs onomatopées constitue dans ce cas-ci l'image absolue de la consommation d'alcool et rappelle la bande dessinée. Il faut mentionner que Cocke a déjà écrit un projet de bande dessinée, intitulé « Les ennemis du joualbum », qu'il avait publié dans le recueil de nouvelles *Sexe-fiction* (1973). L'auteur porte en ce sens une attention particulière à l'association des mots aux images, à ce que les mots fassent corps avec l'image. L'onomatopée souligne ici l'entre-images de Bellour dans la mesure où il s'agit de faire l'expérience « écrite » d'un son.

⁵³ « Les “sensations audiovisuelles” comme processus d'écriture répondent à un discours hallucinatoire. » (Cliche, « La pratique textuelle d'Emmanuel Cocke : un geste signifiant », p. 93.)

⁵⁴ Roszak, *op. cit.*, p. 187.

⁵⁵ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 13.

Dans le même extrait, le renouvellement de la locution figée « qui a bu boira » se donne à lire telle une sensation audiovisuelle. En ajoutant des phrases qui possèdent la même structure que cette maxime, c'est-à-dire en substituant au verbe « boire » d'autres verbes (« fumer », « baiser » et « rater »), Cocke opère un écart entre la locution originale et celles qui sont renouvelées. La répétition de la même structure syntaxique met en évidence la forme convenue de « qui a bu boira », qui en d'autre temps passerait inaperçue. Dans ce cas-ci, le renouvellement confère à la locution une connotation contre-culturelle. Si, au départ, cette maxime n'est pas associée à la consommation d'alcool, Cocke en fait ici une locution qui témoigne des paramètres de la contre-culture américaine des années soixante. Il faut rappeler que « qui a bu boira » signifie que l'on ne se corrige pas de ses vieux défauts, de ses vieilles habitudes et non pas qu'une personne qui a bu, boira à nouveau. En ce sens, Cocke fait « entendre » le sens premier de l'expression et non son sens figuré. À cause des renouvellements qui suivent l'expression originale, « qui a bu boira » est associée à la consommation d'alcool. Les différentes locutions qui découlent de la maxime originale rendent palpable l'importance de l'expérience psychédélique (« qui a fumé fumera ») ainsi que de la libération sexuelle (« qui a baisé baisera »). À noter que la libération des mœurs sexuelles, dans une mesure semblable à l'expérience psychédélique, fut une façon de procéder à la libération de l'individu. La plus grande tolérance face aux relations sexuelles avant le mariage et à l'homosexualité, pour ne nommer qu'eux, était considérée comme une manière d'émanciper l'individu. Ce renouvellement de locution figée témoigne ainsi d'une revendication d'un imaginaire contre-culturel.

En outre, à l'expression originale « en trombes » sont ajoutés les mots « en tornades, en typhons ». L'effet de l'alcool sur le personnage est ainsi accentué puisque, d'une part, la locution habituelle « en trombes » ne prend pas la marque du pluriel. D'autre part, l'addition des termes « en tornades, en typhons » à la locution originale met davantage en lumière l'effet perturbateur de l'alcool. Comme le fait remarquer Michael Riffaterre dans une étude sur le cliché dans la prose littéraire, le renouvellement « [...] n'est pas seulement, comme l'alliance des mots, un cas d'imprévisibilité dans la séquence verbale, mais bien d'imprévisibilité contraire à cette prévisibilité extrême qu'offre le déjà vu, le rabattu.⁵⁶ » Ce n'est pas tant la composante de la phrase qui étonne, mais plutôt l'ajout de « en tornades, en typhons » qui contraste avec l'expression usuelle et qui

⁵⁶ Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, p. 168.

participe à l'imprévisibilité de la langue cockienne. En fait, ce renouvellement met en évidence la prévisibilité de l'expression « en trombe ».

Filmécrire, cette pratique textuelle de Cocke, consiste aussi en une attention particulière à l'orthographe des mots : écrire autrement la langue pour faire entendre la contestation contre-culturelle. À titre d'exemple, dans *Va voir au ciel si j'y suis*, Jésus Tanné est pris d'un délire suite à la prise de « pilulesques » (nourriture ou drogue quelconque dans l'univers cockien) :

J'ai presque 58... je grisonne à mort... Fourmis sur Nagasaki... Coup d'État sur Fouvernement... Actrisme pour Pavese... ASSEZ !!! La psychédélie atroce des dylaneries n'épouvantaille pas les timings de la liberté... le cordobès (sic) james dean ne guévarie pas les fidel... DOC CÉLINE !...⁵⁷

L'importance de l'instance gouvernementale est déchue puisque le terme « fou » est condensé dans le mot « Fouvernement ». La condensation de « fou » à l'intérieur même du terme « gouvernement » amenuise la notoriété de cette instance et en montre un côté décadent. Dans l'esprit de la contre-culture, c'est toute l'idée du pouvoir et de l'oppression de l'autorité qui est dénoncée. Cocke conteste ainsi par la langue même le fait que le gouvernement opprime les libertés de l'individu. D'ailleurs, on retrouve plusieurs distorsions anagrammatiques dans le nom des diverses instances, particulièrement dans *Va voir au ciel si j'y suis*. À titre d'exemple, l'Église devient « l'Aiglyse⁵⁸ », l'université devient « l'unimerdcité⁵⁹ », etc. La référence à l'aigle dans « l'Aiglyse » montre l'aspect impérieux des dogmes religieux tandis que l'insertion du terme « merd[e] » dans « l'unimerdcité » diminue l'importance de ce lieu du savoir.

Le fait que Cocke ait inséré le terme « triste » à l'intérieur du mot « actrice » souligne une autre revendication contre-culturelle soit celle de donner une place plus importante à l'art :

Pour dominer les machines et le monde que nous avons fait, faut-il absolument condamner tout ce que l'homme a d'humain, le forcer à contre-nature, consacrer vingt-cinq heures sur vingt-quatre à le dépersonnaliser, lui présenter tout ce qui sent l'art, tout ce qui sent l'amour, comme les Mitraillettes de sa survie ?⁶⁰

⁵⁷ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 168.

⁵⁸ *Ibid*, p. 25.

⁵⁹ *Ibid*, p. 86.

⁶⁰ *Ibid*, p. 121.

En montrant une comédienne « triste », Cocke met en lumière la difficulté pour les artistes de prendre une part importante dans cette société technocratique où les machines et la technologie dénaturent l'homme.

L'expression « ne guévarie pas les fidel » fait facilement entendre une référence historique⁶¹. Celle-ci peut être entendue comme si l'on ne peut pousser quelqu'un à devenir un défenseur de la liberté, que l'on ne peut faire dévier un individu de ses principes. L'écriture sensorielle est perceptible dans la mesure où le nom propre « Guevara » est modifié en verbe et le prénom « Fidel » devient un nom commun. Dans une étude portant entre autres sur l'innovation lexicale dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy, Daniel Marcheix remarque que « [l]a manière dont sont graphiés les noms d'auteurs et les titres des livres, sans majuscule ni respect des codes typographiques, relève d'un comportement néologique qui ressortit ici à une *énonciation défaillante dans ses procédés de désignation*.⁶² » Cette « recatégorisation commune⁶³ » montre la dénonciation de l'affaîssement des symboles emblématiques de la liberté.

De surcroît, filmécrire fait ressortir une écriture sensorielle par la présence de mots-valises, ou néologismes si nous reprenons la terminologie de Michael Riffaterre dans son essai *La production du texte*. Le néologisme « drogalcool » montre de quelle façon les protagonistes sont imprégnés de l'expérience psychédélique : « Si mon sang est drogalcool, est-ce parfois quand je triche ou souvent quand je m'accomplis, sorte de saint détraqué qui ne fait même pas confiance à lui-même...⁶⁴ » Cocke a ici utilisé deux substantifs pour former un épithète. Ainsi, deux objets, deux éléments sont condensés pour former un état. À propos des néologismes, Riffaterre explique : « À son contenu sémantique s'ajoute une valeur iconique : il semble être une extension au-delà du domaine des signifiants possibles et comme l'image des bornes franchies; le langage, littéralement, se surpasse.⁶⁵ » En ce sens, le néologisme « drogalcool » représente la situation particulière de la contre-culture des années soixante. Ce terme illustre à lui seul l'expérience psychédélique du mouvement contre-culturel. Nous pourrions aussi affirmer

⁶¹ Nous rappelons rapidement que Che Guevara et Fidel Castro, organisateurs d'une guérilla à Cuba en 1956, ont renversé le gouvernement Batista en 1959.

⁶² Daniel Marcheix, « L'innovation lexicale et les stratégies discursives de l'altérité dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », in Jean-François Sablayrolles (dir. publ.), *L'innovation lexicale*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 413.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 139.

⁶⁵ Riffaterre, *La production du texte*, p. 68.

que la présence de néologismes dans l'œuvre cockienne découle du principe du clinamen. Si la déclinaison des atomes est responsable de la création de corps composés, les mots-valises opèrent dans le même ordre d'idées. La rencontre de plusieurs mots en forme de nouveaux. C'est le cas également pour le terme « opiamalgam » :

Elle me donne de petites tapes, s'inquiétant de mes pertes de contact avec la réalité, je sais, je sombre dans le sommeil comme un vaisseau fantôme dans la tempête, que veux-tu, je ne suis pas né de demain, et l'opiamalgam, Ivan avait raison, c'est dangereux.

– Bien sûr, c'est un mélange de LSD, de curare, de cyanure, et d'upiom, dit-elle.⁶⁶

La définition qui est donnée de « l'opiamalgam » veut contribuer à faire naître un « sentiment néologique⁶⁷ ». Comme pour le néologisme « drogalcool », l'impression de nouveauté qui se dégage de « opiamalgam » met en perspective l'expérience psychédélique des protagonistes. Ce mot-valise se trouve alors comme « l'image des bornes franchies », pour reprendre l'expression de Riffaterre.

Par son innovation langagière, Cocke fait preuve « d'hyperactivité signifiante⁶⁸ » en faisant succéder plusieurs types d'altérations à l'intérieur d'une même phrase. C'est le cas, entre autres, lorsque Dieuble rencontre la journaliste la Virago :

Je ne sais plus s'il neigeait, pleuvait, ou soleillait, en cette période j'étais stoned, *hyperstoned cinquante heures sur vingt-quatre*, et la saison m'indifférait, comme la température; peut-être y pensais-je par flashes, mais ça ne m'est pas resté. Je communiquais avec l'environnement par éphémérités.⁶⁹

La transformation du nom commun « soleil » en verbe permet d'accentuer cette indifférence face à la saison où le personnage se trouve ou face à la température qu'il fait. L'idée que le verbe « soleiller » n'existe pas indiffère le personnage-narrateur. Ce désintéressement semble causé par l'expérience psychédélique (« j'étais stoned, [...] et la saison m'indifférait) qui rend Dieuble imperturbable.

La présence du terme « stoned » permet également d'ancrer le protagoniste dans un imaginaire contre-culturel. Cocke écrit en italique « *hyperstoned cinquante heures sur vingt-quatre* », et non en caractère romain. L'italique met ici l'accent sur l'état de Dieuble et vient le décaler de l'environnement qui l'entoure. Ce type de caractère sectionne le

⁶⁶ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 157.

⁶⁷ Jean-François Sablayrolles, *La néologie en français contemporain. Examen du concept et analyse de productions néologiques récentes*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 166.

⁶⁸ Marcheix, *op. cit.*, p. 419.

cours des réflexions de Dieuble et fait ressortir l'idée de « penser par flashes », de « communiquer avec l'environnement par éphémérités », c'est-à-dire que l'italique permet de voir les soubresauts de la conscience du protagoniste, soubresauts causés par l'expérience psychédélique. Nous dirons avec Daniel Marcheix que « [...] la prolifération d'expressions [faisant partie de l'innovation langagière cockienne] [...] tissent tout au long du texte une sorte de métadiscours à valeur évaluative ou commentative.⁷⁰ » C'est la contre-culture qui se trouve soulignée et commentée à travers cette écriture sensorielle.

1.3 Écriture totale

Filmécrire s'avère en réalité la revendication d'une écriture totale. La notion de totalité dans l'art tire sa source de la réflexion du compositeur de musique allemand Richard Wagner sur l'œuvre d'art totale⁷¹. Le concept d'œuvre d'art totale telle qu'entendue par Cocke se rapproche davantage de l'interprétation donnée par Adrian Henri sur le « *total art-work* » des années soixante-dix concernant les *happenings* et les *environments*⁷² : « Such a work, like one of Wagner's own music-dramas, sets out to dominate, even overwhelm, flooding the spectator/hearer with sensory impressions of different kinds. It is not meant as information but as experience.⁷³ » L'écriture cockienne réclame un investissement total du lecteur. L'idée « d'expérience » d'art total rappelle celle de l'entre-images de Bellour dans la mesure où, s'il s'agissait pour ce dernier de « prendre son temps devant l'image », il s'agit ici de s'arrêter et d'être submergé par l'art. La totalité cockienne n'est pas la recherche « [...] d'un sens susceptible d'être immédiatement saisi dans la globalité de ses implications.⁷⁴ » Elle n'est pas entendue au sens « [...] d'un idéal de cohérence et de complétude du sens⁷⁵ », mais davantage de

⁶⁹ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 60.

⁷⁰ Marcheix, *op. cit.*, p. 419.

⁷¹ Dans un essai philosophique sur le thème de la totalité dans les arts et la littérature, Christian Godin résume ce concept en déclarant que « [...], l'expression d'œuvre d'art totale (traduction de l'allemand *Gesamtkunstwerk*) a été forgée pour désigner de manière singulière la théorie et la réalisation du drame wagnérien, fondées elles-mêmes sur un désir d'origine (la renaissance de la tragédie grecque conçue comme synthèse accomplie des arts) et sur une radicale critique de l'opéra présent [du XIX^e siècle], récusé comme fausse synthèse, association en trompe-l'œil. » (Christian Godin, *La totalité réalisée. Les arts et la littérature*, T. 4 de *La totalité*, Paris, Éditions Champ Vallon, 1997, p. 376.)

⁷² Voir la note 88 pour la définition de « *happening* » et la note 85 pour la définition de « *environment* ».

⁷³ Henri, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁴ Stéphane Pesnel, *Totalité et fragmentarité dans l'œuvre romanesque de Joseph Roth*, Coll. « Contacts », Berne, Peter Lang, 2000, p. 4. À noter que l'auteur s'inspire ici de l'essai *La théorie du roman* de Georg Lukács pour définir le concept de totalité.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

fusion des contraires, comme nous l'avons vu lors de notre analyse de la pratique d'écriture de Cocke selon le principe du clinamen (concernant la dualité écrire, ne pas écrire). Il s'agit davantage de totalité dans le processus d'écriture que d'une quête de totalité chez les protagonistes⁷⁶. Lorsque Dieuble explique à son producteur le sujet de son Histoire, de son Œuvre cinématographique, il lui donne du même coup l'explication de son art total :

Je vais retourner à Montréal. Et je trouverai l'Histoire. Je t'ai prévenu, ce ne sera ni engagé, parce que ça confirmerait un univers policier, ce ne sera pas intellectuel, car alors ce serait marginal, ni rose ni noir, ni critiquable. Je prétends avoir trouvé la formule de l'avenir, préférant être un enfant de l'avenir qu'un vieillard de l'actuel. *C'est l'art total.*⁷⁷

La définition est donnée par la négative. Cocke y dénonce les adéquations considérées comme usuelles (intellectuel = marginal, par exemple). L'écrivain place l'art total en dehors de la critique, de ce qui peut normalement mettre une étiquette à l'art. Il y a certes des contradictions dans cette définition. Si Cocke montre généralement une volonté de contestation dans son œuvre, Dieuble affirme cependant ici qu'il ne voudrait pas que son Histoire soit marginale (« ce ne sera pas intellectuel, car alors ce serait marginal »). Dans cet esprit de contradiction, la prochaine citation explique que ce désir de totalité unit aussi les contraires ainsi que les dualités et qu'il passe en réalité par l'homme, par le personnage de son Histoire :

Mon héros sera un homme total, c'est sûr. Je ne dis pas un homme libre, ça n'existe pas. Non, un homme total. À la fois lui-même et tous. *Le mot liberté implique esclavage, le mot égalité implique inégalité, et le phénomène des hippies est un mensonge public qui est devenu un produit comme le reste. Le mot totalité implique bien et mal réunis, avec une notion de vécu très fort.*⁷⁸

La totalité a une valeur englobante, et ce, même pour les antithèses. Pour Cocke, « [l]e seul art total qui existe concrètement, c'est le cinéma qui, tout en ayant ses particularités, englobe toutes les autres formes d'art. J'essaie, par les mots et par les images, de dépasser

⁷⁶ Stéphane Pesnel écrit à propos de l'œuvre de Roth (en s'inspirant de *La théorie du roman* de Lukács) : « [...], le roman s'ancre dans une hésitation fondamentale entre le constat d'une absence de totalité et l'aspiration à cette même totalité : [...]. Le monde évoqué dans les romans de Roth est, [...], toujours un monde de l'absence de totalité, de la disparition de l'immanence du sens, dans lequel les personnages ne parviennent jamais à identifier des principes de signification et se heurtent constamment à une opacité du réel. » (*Ibid.* p. 11.)

⁷⁷ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 27.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 27-28.

ce seul art total.⁷⁹ » Si filmécrire voulait signifier le passage du cinéma dans la littérature et la volonté de faire voir et entendre la langue, il s'agit aussi de spatialiser l'écriture ainsi que de brouiller les genres littéraires pour participer à l'élaboration d'une « *littérature totale*⁸⁰ ».

Nous pouvons constater comment l'auteur procède à une organisation du texte littéraire dans l'espace, à une occupation spatiale de l'écriture à la fin de *Va voir au ciel si j'y suis*, lorsque Jésus Tanné est placé dans un avion et qu'il doit être jeté aux poissons carnassiers. Cocke y a inséré un dessin symbolisant le signe du dollar ou plutôt du « mollar » (dollar dans l'univers de Jésus Tanné, Laertnom) qui a pour titre « pré en bulle » et qui est suivi d'une explication (voir figure 1.1, p. 96.) :

[...], la barre du signe c'est moi quand je ne suis pas trop saoul. Le « s » qui m'entoure, c'est Calmoya-le-mythe ou Bécabunga-la-réalité. La dernière fois que j'ai vu ma muse elle n'existait pas. Le pré c'est la biologie. Le « s »-femelle, la biologie, moi, (et vous) sommes dans la bulle. Nul n'en peut sortir. On est condamné à s'expliquer à l'intérieur. Alors j'ai tout essayé de détruire, mais au lieu de crever la bulle, c'est la bulle qui m'a crevé.⁸¹

Il s'agit dans ce cas-ci de montrer en images pour insister sur la signification du dessin. En interpellant le lecteur (avec la mention « (et vous) »), le schéma permet à ce dernier d'être investi dans le texte. À propos du rapport texte-dessin chez Stendhal, Bellour écrit : « [...] il se raccroche aux dessins pour revenir à la vérité de ses sensations au lieu de métamorphoser en écriture le retour des images. À cause de cela, il veut *voir*, même si c'est en écrivant et pour écrire; [...].⁸² » Pour Cocke, « la vérité de ses sensations » passe à la fois dans le dessin et dans l'écriture. *Voir* n'est possible qu'en écrivant *et* qu'en dessinant.

L'auteur de *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte* utilise également à plusieurs reprises les lettres majuscules pour mettre en évidence certains passages de ces livres. C'est le cas entre autres dans le premier roman où un titre de journal est répété à deux reprises : « POUR PRÉVENIR L'EXTINCTION DE L'OURS BLANC / DES SAVANTS LE PRENNENT AU PIÈGE / L'ENDORMENT À LA

⁷⁹ Cocke in Martel, « Un jeu si simple », p. D-2.

⁸⁰ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 49.

⁸¹ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 200.

⁸² Bellour, *op. cit.*, p. 276.

FLÉCHETTE / L'ÉTIQUETTENT / ET SUIVENT SES MIGRATIONS⁸³ ». Les deux fois où ces titres se retrouvent dans *Va voir au ciel si j'y suis*, Jésus Tanné affirme par la suite que « tout s'emmêle ». Ce titre apparaît lorsque le protagoniste se sent désorienté : « Je suis l'un des derniers signes tracés d'eux-même (sic) dans la grisaille où tout confond tout.⁸⁴ » Les lettres majuscules viennent non seulement intensifier la désorientation intérieure du protagoniste, mais encore elles montrent l'importance de la situation dans le roman. Il est à noter qu'il s'agit d'une page de journal arrivant par hasard et au gré du vent par la fenêtre de Jésus Tanné et se greffant par la suite à la narration. Ainsi, il y a un montage, un collage des événements jusque dans une certaine mesure. Les lettres majuscules du titre montrent qu'il y a juxtaposition des péripéties et accentuent l'idée que cette page de journal est donnée à lire accidentellement au personnage. Cette spatialisation de l'écriture rencontre la définition du mot *environment*, un type d'œuvre rattaché à l'art total : « [t]he term "environment" refers to an art form that fills an entire room (or outdoor space) surrounding the visitor and consisting of any materials whatsoever, including lights, sounds and colour.⁸⁵ » De la même façon, l'utilisation des majuscules et l'intégration d'un schéma proposent de « remplir l'espace » pour « entourer » le lecteur.

De surcroît, comme nous l'avons mentionné, l'élaboration de l'écriture totale est rendue perceptible grâce au brouillage des genres littéraires. Dans *Va voir au ciel si j'y suis*, Cocke écrit le dialogue entre certains personnages de la même façon qu'il serait écrit dans une pièce de théâtre. Le passage du roman au dialogue théâtral se fait sans véritable introduction, sans qu'il y ait de coupure dans la fluidité du texte. Lorsque Jésus Tanné rencontre par hasard trois « gentes damoiselles » et qu'il leur demande où elles vont, c'est à l'aide d'un dialogue théâtral que leurs paroles sont rapportées :

Stimulés par l'imprévu génial de notre rencontre et par la sangriette dont les degrés nous ont fait monter au paradis artificiel, nous les abordons collégiennement, hygiéniquement, professionnellement, bref, selon toutes les ficelles usées à la corde. Où allez-vous gentes damoiselles ?

Damoiselle No 1 : – Je m'appête à gagner l'Euixem... Ocixem ou ailleurs. Je suis finie ici. Je suis recherchée pour trafic d'idées saines, et de plus, ce qui n'est pas pour arranger les choses, j'ai volé les mollars de mon patron et de sa matronne.

Damoiselle No 2 : – Je rentrais chez moi quand je suis tombée sur trois hurluberlus...

⁸³ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 94, 121-122.

⁸⁴ *Ibid*, p. 122.

⁸⁵ Allan Kaprow in Henri, *op. cit.*, p. 4.

Damoiselle No 3 : – Je cherche un moyen de rejoindre mon fiancé au Nopaj. Je suis riche en intentions.

[...]

Mais là s'arrête le jeu des coïncidences, car Hugues et Correo s'occupent des deux voyageuses, [...].⁸⁶

Cocke crée un passage entre le genre théâtral et celui du roman. Il y a une pause dans la narration. L'intrusion du dialogue théâtral permet un détachement du narrateur par rapport aux paroles des personnages. La suite de la conversation entre les « damoiselles » et Jésus Tanné permet de constater qu'un lien les unit (celui d'avoir obtenu leur conjoint au Service de Mariage Officiel) et que « les lignes parallèles finissent toujours par se rencontrer⁸⁷ », que l'effet du hasard les a rapprochés en une certaine occasion. En effet, par ce dialogue, un « jeu de coïncidences », comme l'écrit Cocke, est perceptible. L'intrusion de ce dialogue sert à consolider l'illusion réaliste, c'est-à-dire qu'elle permet de faire adhérer le lecteur à l'idée que ce « jeu de coïncidences » est d'autant plus plausible puisque le narrateur présente directement (sans passer par un discours rapporté) les paroles des interlocuteurs. Ainsi, le dialogue théâtral renforce la crédibilité de ce qui est avancé. De plus, le genre théâtral est inséré dans l'œuvre romanesque afin de mettre en valeur les possibilités qu'offre chacun des genres. Ce dialogue peut également être mis en relation avec le concept de *happening* qui consiste en : « [...] an art form related to theatre, in that it is performed in a given time and space. Its structure and content are a logical extension of environments.⁸⁸ » Il s'agit alors d'un *happening* écrit où les protagonistes se trouvent à donner une performance.

En outre, Cocke fait place au genre poétique. À la toute fin de *L'emmanuscrit de la mère morte*, un poème est inséré à travers un discours de Dieuble sur le destin, la vie et la mort. Alors que tout le passage englobant le poème est écrit en italique, les vers sont insérés en caractère romain : « [...] mais plus j'y pense vous connaissant / étant votre plus proche amant / je vais vous tuer madame la mort/ Moi je vivrai longtemps encor / puis j'écirai sur votre tombe / ci-gît la mort d'avoir vécu / anéantie à coups de bombes / déclenchées par l'amant déçu⁸⁹ ». Une distance est créée non seulement par le changement de forme (de la prose aux vers), mais encore par le caractère même (de l'italique au caractère romain). De plus, les vers sont rimés, ce qui donne une impression de vouloir respecter une norme, une règle. Ce conformisme détonne dans l'écriture

⁸⁶ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 104.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Kaprow in Henri, *op. cit.*, p. 4.

cockienne qui se veut usuellement le reflet d'une subversion linguistique. L'insertion d'un passage poétique dans le genre romanesque devient donc l'occasion de montrer ce qui est convenu dans la langue et de poser un regard ironique sur le déjà vu. Écrire en vers rimés constitue une façon de dénigrer ce qui est établi dans la langue au profit d'un discours ironique et subversif.

1.4 Conclusion

Dans *Va voir au ciel si j'y suis*, la totalité conduit à la fin, à l'anéantissement de l'homme : « Mais je ne veux plus rien savoir. Je suis pris au piège de la Décadence, je ne suis plus capable de me concentrer, je suis trop total, et finalement je ne suis peut-être plus rien.⁸⁹ » Il est à noter que Cocke a publié ces deux romans à une période où le mouvement contre-culturel n'avait plus l'effervescence du début des années soixante. À propos d'une rencontre internationale sur la contre-culture qui s'était tenue à Montréal en avril 1975, Jules Duchastel affirme : « Quant aux Pères américains Ginsberg et Burroughs, ils venaient nous dire que la contre ou nouvelle-culture était morte déjà il y a un bon moment.⁹¹ » Cocke fait transparaître un imaginaire contre-culturel alors que le mouvement subissait un essoufflement : « Les hardiesses des libres penseurs sont révolues, les illuminés sont morts, le monde ne sera pas réformé, il est trop tard, c'est rendu trop loin.⁹² » Ainsi, filmécrire, ou la revendication d'une écriture totale, entend contrer le déclin de la contre-culture. En fait, Cocke propose en quelque sorte une utopie : celle de donner un second souffle au mouvement contre-culturel.

L'art total met en lumière le passage des autres genres littéraires ou du cinéma dans l'œuvre cockienne, sans toutefois présenter les caractéristiques d'une œuvre multimédiatique. Écriture du visuel, écriture sensorielle certes, mais aucune bande sonore ou image cinématographique, par exemple : on reste inévitablement dans la sphère du littéraire. Encore ne peut-on qu'aspirer à l'œuvre d'art totale. En ce sens, l'écriture totale consiste en une utopie : impossibilité de sortir véritablement de la littérarité du texte. L'utopie dans l'écriture cockienne se rapproche de la réflexion de Claude Amey sur l'utopie dans l'art contemporain : « [...] l'art moderne consacre sa technique à "présenter qu'il y a de l'imprésentable", quelque chose qu'on ne peut rendre dans le sensible, et [...]

⁸⁹ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 232.

⁹⁰ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 169.

⁹¹ Jules Duchastel, « Mainmise : la nouvelle culture en dehors de la lutte des classes ? », *Chroniques*, nos 18-19, juin-juillet 1976, p. 38.

⁹² *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 54.

le postmoderne “serait ce qui dans le moderne allègue l’imprésentable dans la présentation elle-même”.⁹³ » Il ne s’agit pas de « réaliser » l’utopie de l’art total, mais plutôt de faire d’elle une « matrice productive »⁹⁴. Comme nous le verrons dans le second chapitre, ce désir de totalité se répercute à même la langue d’écriture et y crée une ouverture.

⁹³ Claude Amey, « L’utopie à l’envers » in *Imaginaire et Utopies du XXI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 15.

⁹⁴ *Ibid.*

CHAPITRE II

HÉROS IMPORTÉS ET CODE-SWITCHING

La langue cockienne s'avère à l'image de ce qu'est filmécrire, cette pratique d'écriture qui mêle littérature ainsi que cinéma et qui s'attarde à l'audible et au visible. En d'autres termes, si filmécrire est la quête d'une écriture totale, la langue de Cocke revendique cet esprit de totalité et se révèle comme une juxtaposition de plusieurs cultures. Nous dirons avec Élène Cliche qu'elle « [...] est hors-famille, [qu']elle intègre des modèles allogènes avec émergences éparses de joual, d'anglais, d'argot, mots d'origines diverses.¹ » Toujours à propos de cet écrivain, Cliche affirme : « Malgré son engouement et son désir d'assimilation de la culture québécoise, de ses particularités linguistiques dont il injectera ses textes, il continue à se considérer comme apatride, et l'informel de sa forme littéraire en sera la démonstration.² » Si la langue maternelle de Cocke est le français, son immigration au Québec en 1965 a teinté ses romans de plusieurs particularismes du français québécois. Dès le début de *Va voir au ciel si j'y suis*, le protagoniste envisage le statut d'apatride comme une situation souhaitable : « Et puis il faut toujours changer d'adresse le plus souvent possible. Mon rêve, c'est d'avoir un jour un quatre roues amphibie à qui rien ne résiste, et je pourrai changer de coin de rue, de clairière, ou de port, quand je voudrai.³ » L'image de l'immigrant vivant l'angoisse de l'exil, par exemple, est évacuée.

Par l'étude intitulée *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*⁴ de Clément Moisan et Renate Hildebrand, nous situerons l'œuvre cockienne dans la période du « pluriculturel », ce qui nous permettra de considérer *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte* dans la perspective des écritures migrantes. Il s'agira ensuite de démontrer comment les positions

¹ Cliche, « Emmanuel Cocke, l'amphigouri ou les esquives de la stupeur », p. 88.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 9.

⁴ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Coll. « Études », Québec, Éditions Nota Bene, 2001, 363 p.

de colonisé et d'apatride des protagonistes principaux influencent la langue d'écriture. À partir des réflexions d'Albert Memmi dans le *Portrait du colonisé*, mais surtout grâce à l'article « De la damnation à la liberté » de Paul Chamberland, nous verrons comment les personnages de Cocke s'inscrivent dans un entre-deux linguistique. De là, nous montrerons en quoi la langue cockienne est investie du français québécois et comment l'auteur tente de québécoiser son œuvre. Ces variations dans la langue française présentent un imaginaire des langues qui sera principalement mis en lumière par les études de Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop. La langue en moins* et de Marie Dollé, *L'imaginaire des langues*. Enfin, la présence constante de la langue anglaise met en évidence les paramètres du discours contre-culturel des années soixante. De plus, par l'entremise des réflexions de John J. Gumperz sur le *code-switching* dans *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*, nous démontrerons comment les deux romans de Cocke se placent au carrefour de plusieurs cultures. Les emprunts à l'anglais, mais surtout l'alternance codique entre les langues française et anglaise mettront en relief l'ironie qui se dégage du discours du migrant. En somme, nous retiendrons du *code-switching* et de ces variations linguistiques la volonté d'une langue totale.

2.1 « Héros importés qui tentent de s'adapter » : le colonisé et l'apatride

Dans une critique parue dans *Hobo-Québec*, revue contre-culturelle politisée, contestataire et plus radicale que *Mainmise*, le poète Claude Beausoleil affirme à propos des personnages du troisième livre de Cocke intitulé *Louve storée* : « Héros importés qui tentent de s'adapter (l'Amérique c'est si neuf, c'est si grand!!! ouf!).⁵ » Si ce commentaire concerne les protagonistes de *Louve storée*, il peut également s'appliquer à ceux de *Va voir au ciel si j'y suis* et de *L'emmanuscrit de la mère morte*. L'expression « héros importés qui tentent de s'adapter » laisse entendre l'idée que les personnages cockiens, bien qu'ils évoluent dans l'*underground* montréalais des années soixante, demeurent malgré tout étrangers à celui-ci. En fait, ce qui est évoqué par ce commentaire, c'est que les « héros » de Cocke ont la volonté de s'intégrer et de connaître la réalité québécoise, mais qu'il y a un décalage entre cette même réalité (telle que perçue par un individu d'ici) et ce que les « héros importés » perçoivent de cette dernière.

⁵ Claude Beausoleil, « Charge externe », Compte rendu de *Louve storée (un moi sans toi)* d'Emmanuel Cocke (Montréal, les Éditions Vert Blanc Rouge/ les Éditions de l'Heure, 1973, 128p.), *Hobo-Québec*, octobre-novembre 1973, p. 55.

D'après Clément Moisan et Renate Hildebrand, auteurs de *Ces étrangers du dedans*, ce décalage est perceptible chez plusieurs écrivains ayant publié durant les années soixante et au début des années soixante-dix. Pour Moisan et Hildebrand, qui se sont intéressés à l'histoire des écritures migrantes au Québec, la période s'étalant de 1960 à 1974 correspond à celle du pluriculturel. Cette période est marquée par l'idée que les écrivains néo-québécois s'intègrent à la réalité du Québec tout en revenant sur leurs expériences passées, c'est-à-dire celles vécues dans leur pays d'origine : « [p]luriculturel caractérise le système littéraire par une présence plus visible de voix divergentes qui s'affirment dans et en dehors de la littérature québécoise. La diversité culturelle s'affiche comme organisée mais sans toutefois se poser comme hétérogène.⁶ » Cette période se distingue de la précédente, l'uniculturel (1937-1959), par le fait que la littérature, entendue comme système⁷, n'était pas modifiée par la venue d'écrivains immigrants. Il s'agissait alors d'une culture dominante où tout élément extérieur se joignait à elle sans opérer de changement. Le pluriculturel ne s'avère pas non plus le système de la période suivante qu'est l'interculturel (1976-1985) où le natif (le représentant de la culture dominante) ainsi que l'immigrant (l'autre) se situent dans une relation dynamique et stratégique. Une relation où « [s]'institue [...] un rapport à l'altérité, souvent nourri de malentendus et d'ambiguïté, qui font de celle-ci une "excentricité", un déplacement vers la périphérie, voire hors d'elle.⁸ » Ainsi, les écrivains migrants de la période du pluriculturel font entendre la différence de leur voix tout en s'assimilant à la littérature québécoise.

Moisan et Hildebrand ont classé les romans publiés entre 1960 et 1974 en trois catégories : romans de l'ici (où l'intrigue se situe à Montréal), de l'ailleurs (où l'action prend place principalement à l'étranger), et de l'ici-ailleurs (où la trame romanesque se déroule tant à l'étranger qu'en territoire québécois). Comme nous l'avons mentionné, l'univers cockien est celui de l'*underground* montréalais. Par contre, Jésus Tanné se déclare comme un « mutant buté⁹ » ou encore comme un « paquet de chair, de sang, d'os

⁶ Moisan et Hildebrand, *op. cit.*, p. 15.

⁷ Par « système », les auteurs entendent : « Dans le cas qui nous occupe, il ne s'agit pas de décrire les écrivains et les œuvres immigrants comme un simple agrégat d'agents isolés et de productions successives juxtaposées les unes aux autres, mais au contraire de les prendre comme un système de production, de circulation et de réception, c'est-à-dire que les agents et les produits, ou les systèmes d'agents et de produits sont autant de forces qui, en se posant, s'opposant et se composant, confèrent au tout (ici la littérature québécoise) une structure spécifique qui change d'un moment donné du temps à un autre. » (Moisan et Hildebrand, *op. cit.*, p. 13.)

⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 157.

et de multitude¹⁰ »; Dieuble s'identifie comme un européen avec vingt-cinq hivers d'ici [Montréal]¹¹. Les auteurs de *Ces étrangers du dedans* définissent le roman de l'ailleurs comme suit :

L'ailleurs est d'abord le pays d'origine et ensuite celui où l'auteur a pérégriné avant de venir au Québec. Mais c'est aussi tout autre lieu du monde où l'individu, le personnage, voit des situations propres à mettre en valeur son débat d'immigrant, d'exilé, d'exproprié. Cet « ailleurs » n'est jamais étranger à l'« ici » car, même si le roman se situe strictement dans un autre pays, celui-ci peut, [...], prendre les caractères du Québec et afficher des ressemblances parfois (trop) frappantes.¹²

Dans les romans de Cocke, si l'action comme telle se déroule à Montréal, au Québec, l'identité même des personnages « met en valeur un débat d'immigrant, d'exilé, d'exproprié. »¹³ C'est dans cette perspective que nous envisageons les positions de colonisé et d'apatride dans *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte*.

Concernant son identité, le « héros importé » du premier roman constate qu'aucune des définitions qu'il recense ne colle à sa réalité. En fait, Jésus Tanné se rattache au terme de « colonisé », à cheval entre deux cultures de langue française, mais surtout entre deux façons d'habiter un lieu :

Je suis colonisé. « Colonisé » Je me souviens... Aux Archives du Passé de Nouillorque... Deux versions, because deux dictionnaires. Français, les autres je sais pas, j'avais pas regardé... « Coloniser : ouvrir à la civilisation », d'après le dictionnaire Bélisle, imprimé le siècle dernier au Cébeuq. « Coloniser : envahir, occuper » d'après le dictionnaire Robert, imprimé le siècle dernier en Ecnarf, qui n'était pas encore une province de l'Eporue. Suis-je occupé ou bien ouvert à la civilisation ? Cela fait une maudite différence. Il y a ici l'habituelle Encyclopédie Automatique fouvernementale, encastrée dans le béton de la cuisine, à côté de l'incinérateur à ordures. Je cours consulter cette piètre voyante. Je compose le mot COLONISER en appuyant sur les touches lettrées. Et ça sort comme de la viande hachée en pilulesques par la bouche aux cent vérités préfabriquées : « COLONISER : mot supprimé du vocabulaire usuel ». Me voilà bien reculé ! Donc, autrement dit, si je me sens le moins colonisé, c'est que je suis supprimé du vocabulaire ! Je suis condamné à vie.

Le temps passe donc vite quand on ne peut pas être soi-même...¹⁴

¹⁰ *Ibid*, p. 94.

¹¹ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 209.

¹² Moisan et Hildebrand, *op. cit.*, p. 106.

¹³ Selon les auteurs de *Ces étrangers du dedans*, l'œuvre de Cocke se retrouve dans les romans de l'ici. Pour les raisons que nous venons d'exposer, nous pensons plutôt que *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte* se situeraient dans la catégorie de l'« ici-ailleurs ».

¹⁴ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 31-32.

Le colonisé se positionne entre deux territoires : le Cébeuq et l'Ecnarf. Lieux imaginaires, mais nous reconnaissons ici aisément le Québec et la France.¹⁵ Jésus Tanné tente de définir son identité par l'entremise de dictionnaires¹⁶, mais cette recherche identitaire semble vaine. Même le dictionnaire fictif (de l'« Encyclopédie Automatique gouvernementale ») ne peut répondre aux interrogations du personnage. La quête identitaire de Jésus Tanné n'a pas de fin en soi. En étant « condamné à vie », sa quête est un processus ouvert et non une donnée définitive ou arrêtée. Jésus Tanné laisse toutefois entendre son appartenance au Cébeuq. Telle que définie par Moisan et Hildebrand, la volonté de l'écrivain migrant de mettre en relief la différence de sa voix tout en s'intégrant à la littérature québécoise se fait ici sentir par le dénigrement de l'Ecnarf (grâce à la définition provenant du *Robert* qu'il donne du mot « coloniser ») et par le choix de termes relevant plus particulièrement du lexique québécois (à titre d'exemple, « cela fait une *maudite* différence¹⁷ »).

Le terme « colonisé » fait ici écho à plusieurs réflexions sur la colonisation des pays maghrébins.¹⁸ Toutefois, le colonisé de Cocke ne peut être entendu précisément comme celui décrit par Albert Memmi dans *Portrait du colonisé*. Pour cet auteur, un rapport hiérarchique existe entre le colonisateur et le colonisé qui déshumanise ce dernier. Ce mécanisme de déshumanisation traduit une identité qui prend forme à la négative : « Le colonisé *n'est pas ceci, n'est pas cela*. Jamais il n'est considéré positivement; ou s'il l'est, la qualité concédée relève d'un *manque* psychologique ou éthique.¹⁹ » À cette affirmation, Memmi ajoute : « Le fait est que le colonisé ne gouverne pas. Que strictement éloigné du pouvoir, il finit en effet par en perdre l'habitude et le goût.²⁰ » Cette caractéristique du colonisé de Memmi ne coïncide pas tout à fait avec celui de Cocke dans la mesure où l'imaginaire contre-culturel présent dans *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte* amène un discours sur l'émancipation de

¹⁵ Dans *Va voir au ciel si j'y suis*, les protagonistes évoluent dans un monde renversé. Les lettres des noms de lieu (Laertnom pour Montréal ou Ednom pour monde, par exemple,) et des termes associés au temps (telliuj pour juillet, entre autres) sont inscrits à rebours.

¹⁶ Le dictionnaire *Bélisle* est un abrégé du *Littré*, ouvrage de référence français, auquel on a juxtaposé des emplois propres au Québec. L'auteur A. Beaujan, qui a publié cet ouvrage en 1874, a cherché à distinguer les nomenclatures française et québécoise.

¹⁷ C'est nous qui soulignons. Lionel Meney, dans son *Dictionnaire québécois français. Pour mieux se comprendre entre francophones*, fait de la forme « maudit(e) + nom » une particularité relevant du français québécois. (Montréal, Guérin, 1999, p. 1107.)

¹⁸ Outre Albert Memmi, voir notamment : Jacques Berque, *Dépossession du monde*, Paris, Seuil, 1964, 214 p.

¹⁹ Memmi, *op. cit.*, p. 105.

²⁰ *Ibid.*, p. 116.

l'individu, le rejet de la société technocratique et de l'autorité en place. La contre-culture constitue en réalité une réponse au sentiment de « *manque* » et à cette position de soumission. Par ailleurs, il est possible d'établir un rapprochement entre les définitions du « colonisé » de Cocke et de Memmi à propos du bilinguisme colonial.²¹ Le colonisé maghrébin vit un déchirement entre l'institution scolaire et le milieu familial qui lui procurent deux environnements linguistiques distincts : « Un homme à cheval sur deux cultures est rarement bien assis, en effet, et le colonisé ne trouve pas toujours le *ton* juste.²² » Dans l'œuvre cockienne, ce « *ton* juste » difficile à trouver est dû à l'appartenance de Jésus Tanné tant au Cébeuq qu'à l'Ecnarf. Cette non-coïncidence entre les différentes définitions des dictionnaires provoque une incertitude identitaire.

Le colonisé cockien met également en lumière les réflexions sur le Québec en tant que peuple colonisé dans les années soixante.²³ Être colonisé, pour Cocke, ce n'est pas tout à fait au sens où Paul Chamberland l'entendait en 1963 dans son article « L'intellectuel québécois (sic), intellectuel colonisé » : « Être colonisé, c'est vivre en serviteur sur ses propres domaines.²⁴ » Dans un numéro spécial de la revue *Parti pris* traçant le « Portrait du colonisé québécois », Chamberland explique, toujours à ce propos :

Comme eux [ces pays colonisés tels le Congo et l'Algérie], nous sommes livrés, dans notre être profond, à la dépossession et à la dépersonnalisation exercées sur les petites communautés par les grands ensembles; comme eux, nous faisons les frais de l'universalisation présente, qui n'est qu'uniformalisation, déshumanisation et cosmopolitisme.²⁵

L'œuvre cockienne ne valorise pas une rupture radicale avec les « grands ensembles » (Chamberland parle ici de l'impérialisme économique, technique, culturel et linguistique des États-Unis, par exemple). Pour Cocke, il faut se départir de l'autorité en place, mais pas spécifiquement lutter contre le « canadien » de Chamberland :

Le nationalisme version indépendantiste (qui en est alors sa seule forme conséquente) nourrit le dessein de clarifier la situation, c'est-à-dire d'expulser de notre existence et de nos projets la présence débilite et déréalisante de l'autre. Ici l'adversaire est nommé sans bavure, et cette nomination n'est que le prélude à la

²¹ *Ibid.*, p. 125.

²² *Ibid.*, p. 141.

²³ Devant l'ampleur des réflexions qui ont été faites au sujet du « colonisé » au Québec dans les années soixante, nous nous en tiendrons aux articles de Paul Chamberland qui nous semblent représentatifs.

²⁴ Paul Chamberland, « L'intellectuel québécois (sic), intellectuel colonisé », *Liberté*, vol. 5, no 2, mars-avril 1963, p. 119.

²⁵ Paul Chamberland, « De la damnation à la liberté », p. 84.

lutte qui doit entraîner la défaite de cet adversaire. Le *canadian* ? Oui, bien sûr, mais dans un sens tout opposé que celui prêté aux indépendantistes par leurs adversaires. [...], nous voulons renverser une *situation*, remplacer un ordre, une forme de société par un autre ordre, une nouvelle société. Nous voulons bouleverser les structures de la *situation* “*canadian*” pour produire celles d’une *situation* “*québécoise*” c’est-à-dire nôtre.²⁶

Chez Cocke, l’« adversaire » est tour à tour la société technocratique ou les instances gouvernementales, par exemple. Ce sont les paramètres de la contre-culture des années soixante qui constituent le discours contestataire cockien. Le personnage se réclame du territoire du Cébeuq, mais ce n’est pas le discours d’un Paul Chamberland qui prime. Le colonisé cockien se décrit *à la fois* comme « envahi » par plusieurs cultures et « ouvert » à la civilisation, au monde. Son état est instable, toujours oscillant, mais ne révèle pas la suprématie du colonisateur sur le colonisé. Il s’agit plutôt d’une coprésence de deux cultures. Celle-ci s’avère difficile à vivre, certes, mais elle n’est pas perçue comme le déficit identitaire dénoncé par Chamberland.

Dans *L’emmanuscrit de la mère morte*, le protagoniste principal se présente pour sa part comme apatride. Au début de son autobiographie, Dieuble écrit : « Né on ne sait où d’on ne sait qui²⁷ ». Au cours du troisième chapitre, où il fait simultanément une description de sa vie et de l’Œuvre cinématographique qu’il s’apprête à tourner, ce même personnage affirme être le produit d’une éclipse :

[...], car je suis né d’un soleil de minuit et d’une lune de midi, par une presque éclipse apatride.

Le soleil était sale puisqu’il avait glissé sa floride dans la Bretagne de sa noire sœur la lune; l’éclipse n’était pas totale, la lune finissait de passer entre le soleil et la terre, mais malgré cette partouze à trois, elle avait reconnu le pénis-floride du soleil qui donnait des coups extra.²⁸

Dieuble se pose en apatride étant donné qu’il provient d’une éclipse, c’est-à-dire d’une défaillance, d’un fléchissement, d’une absence temporaire. Apatride également puisqu’il invoque une appartenance tant à la « floride » qu’à la « Bretagne ». Mais comme ces territoires ne sont pas écrits avec des majuscules, ces derniers sont évoqués sans qu’il y ait une véritable revendication d’appartenance. Bien que la Floride et la Bretagne soient de réels territoires, dans *L’emmanuscrit de la mère morte*, ils relèvent plutôt ici de l’imaginaire.

²⁶ *Ibid.* p. 81-82.

²⁷ *L’emmanuscrit de la mère morte*, p. 36.

Pour Dieuble, avoir le statut d'étranger s'avère positif. C'est d'ailleurs le commentaire qu'il émet lorsqu'il rencontre Forsythia. Cette dernière heurte soudainement et involontairement l'astronef du protagoniste, lieu où il écrit et vit son Œuvre cinématographique. Au cours d'un dialogue sur le fonctionnement des différentes éruptions du volcan Hekla (au-dessus duquel l'astronef est stabilisé), Dieuble déclare à Forsythia : « – Vous êtes belle, vous êtes étrangère, voilà deux atouts de qualité supérieure, que je dis bellement, mais ne vous avisez surtout pas de vous mêler de ce qui ne vous concerne pas.²⁹ » Être étranger est considéré comme une qualité. Non seulement faut-il « changer d'adresse le plus souvent possible³⁰ » comme le souhaite Jésus Tanné, mais encore est-il préférable de venir d'ailleurs.

Dans son article « Langue et déficit identitaire dans le roman belge contemporain », Jean-Marie Klinkenberg explique que cette façon d'envisager l'apatridie est caractéristique du roman contemporain et qu'elle se répercute à même la langue d'écriture. En effet, à propos de la bâtardise linguistique (termes qu'il utilise pour parler de langue apatride), Klinkenberg déclare :

[...], la bâtardise est, [...], revendiquée comme positive : elle met en place un processus dialectique qui donne à l'intellectuel la « possibilité de jouer librement de plusieurs univers culturels », de s'inscrire avantageusement au carrefour des cultures. [...] La bâtardise linguistique semble être une manière d'échapper aux normes trop strictes.³¹

S'il s'agit dans ce cas-ci de bâtardise dans la langue, la position d'apatride telle que décrite par Cocke peut s'entendre dans la même perspective. De « jouer librement de plusieurs univers culturels », il faut retenir l'idée de « jouer ». Comme nous le verrons dans la prochaine section, la pluralité des horizons culturels n'est pas entendue comme un déficit, mais plutôt comme une occasion de renouveler la langue.

2.2 « Malgré que ce ne soit pas très très québécois »

Dès le revers de la page couverture de son premier roman, Cocke annonce qu'il écrira un « québeclove story ». Malgré l'intention de l'écrivain de s'insérer dans la littérature québécoise et d'illustrer son appartenance à la société d'ici, Claude Beausoleil

²⁸ *Ibid.*, p. 46-47.

²⁹ *Ibid.*, p. 183.

³⁰ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 9.

³¹ Jean-Marie Klinkenberg, « Langue et déficit identitaire dans le roman belge contemporain », in Lise Gauvin (dir. publ.), *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Coll. « Espace littéraire », Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 121.

décèle un « manque » dans l'œuvre cockienne. À cette idée de « héros importés qui tentent de s'adapter » mentionnée plus tôt, le critique ajoute : « Malgré son aspect achalandé de ciné-érotisme à la "Chez Bourgetel", malgré que ce ne soit pas très très québécois (genre : les mecs de la rue Ste-Catherine, le fric et tout le tralala vâchement (sic) sympa...), *Louve storée* est un récit qui soutient l'intérêt du lecteur.³² » Beausoleil semble affirmer que le roman de Cocke est digne d'intérêt *bien qu'il ne s'avère pas* « très très québécois ». Il s'agira ici de voir comment « ces héros importés » peuvent mettre en scène une œuvre qui n'est pas « très très québécoise ». Autrement dit, de quelle façon *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte* « manquent » de québécity. Par exemple, en associant le terme « mecs », mot argotique français, à la Ste-Catherine, rue montréalaise, la langue cockienne s'inscrit au carrefour de plusieurs cultures. En réalité, les exemples donnés par Beausoleil (« les mecs de la rue Ste-Catherine, le fric et tout le tralala vâchement (sic) sympa... ») illustrent selon lui un déficit identitaire qui se répercute à même la langue d'écriture.

Le déficit identitaire décelé par Beausoleil peut s'envisager dans la perspective des réflexions de Régine Robin dans son essai *Le deuil de l'origine. Une langue en trop. La langue en moins* et de celles de Marie Dollé dans *L'imaginaire des langues*. L'œuvre cockienne a ceci d'intéressant que bien que publiée dans les années soixante-dix, plusieurs éléments des études récentes sur l'imaginaire linguistique y sont présents. Si Robin et Dollé se sont principalement intéressées à des auteurs européens, nous pouvons transposer certains de leurs paramètres d'analyse aux romans cockiens, avec certaines nuances évidemment. Le rapport de Cocke à la langue est celui d'un émigré prenant conscience des différentes variations linguistiques. Comme le fait remarquer Dollé à propos de Claude Ollier, un auteur francophone qui explique qu'être en contact avec une langue foncièrement différente de la sienne fut une expérience déterminante :

C'est dans le Haut Atlas marocain, au contact du dialecte tachelhit, qu'il dit prendre conscience des caractères propres de la langue française, « comme si elle s'était, depuis quelque temps, éloignée, à bonne distance » : autrement dit, comme si elle pouvait être perçue comme une langue étrangère. Et il ajoute :

« Le rapport à ma langue devenait plus juste, plus précis, et surtout, il n'allait plus de soi, chaque élément me posait problème, de la même manière qu'un terme allemand, anglais, ou arabe précisément.³³ »

³² Beausoleil, *op. cit.*, p. 55.

³³ Dollé, *op. cit.*, p. 12.

La langue cockienne met également en lumière un français qui « ne va plus de soi » : pour Cocke, être en contact avec le français québécois, c'est rencontrer l'étrangeté dans sa propre langue, c'est vouloir faire sienne une variation de sa propre langue tout en demeurant à l'écart de celle-ci. C'est « la non-coïncidence de la langue et de la langue³⁴ », de l'énonciateur avec sa propre langue. Ainsi, chez Cocke, le français s'avère imaginaire : un français fictif à cheval entre le français de France et le français québécois. C'est en ce sens qu'il « ne va plus de soi ». Les particularités linguistiques apparaissent et détonnent dans le texte. Si l'écriture sensorielle³⁵ permet de faire taire la perception immédiate que nous avons de la langue (c'est-à-dire de renouveler la perspective de l'audible et du visible comme nous l'avons vu dans l'analyse de l'écriture sensorielle au chapitre précédent), le déficit identitaire linguistique propose un parcours allant dans le même sens.

Dans *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte*, le déficit identitaire est perceptible au travers des particularités linguistiques qui y sont injectées, c'est-à-dire par l'accumulation de signes culturels se rattachant à la réalité du Québec. Par signes culturels, nous entendons les éléments qui montrent le désir cockien de mettre en valeur les connaissances qu'il possède de la culture et la société d'ici. À titre d'exemple, Cocke tente de montrer qu'il connaît la situation politique au Québec et son discours nationaliste. Au moment où Dieuble veut récupérer le script de son Œuvre cinématographique, que Wladimir Zaratoustroff lui a volé, ce dernier émet un souhait particulier avant de redonner le manuscrit de l'Œuvre au protagoniste principal : « Le faire engager comme one-man-show à la Comédie Canadienne... il était d'accord, à condition de changer le nom de Comédie Canadienne pour celui de la Comédie Québécoise.³⁶ » Cette condition de Zaratoustroff permet d'illustrer la nuance qui distinguait les termes « Canadien » et « Québécois » dans les années soixante.³⁷ La

³⁴ Robin, *op. cit.*, p. 13.

³⁵ Les distorsions anagrammatiques et le renouvellement de locutions figées, par exemple, tels que nous les avons vus au chapitre précédent.

³⁶ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 41.

³⁷ Nous entendons ici la période des années soixante où le peuple du Québec a tenté de se définir en tant que Québécois et non en tant que Canadien. Nous reconnaissons qu'il s'agit là d'un discours qui mériterait une réflexion beaucoup plus approfondie, mais le résumer dépasserait largement le cadre de notre étude. Ainsi, nous citerons en exemple un article de Paul Chamberland : « Désormais, [...], nous utiliserons les termes *Québec* et *québécois*, de préférence à ceux de *Canada français* et de *canadiens français*. Ce parti pris langagier recouvre une transformation de concepts qui révèlent une transformation des réalités. Québec ne sera plus une "province" mais un "pays", le nom d'une totalité et non celui d'une partie honteuse d'un ensemble désorganisé. Québec constitue donc l'antithèse irréductible du Canada, du moins de ce qu'a été le

connaissance de la situation politique québécoise s'infiltrer subrepticement à travers la trame narrative. Régine Robin mentionne à propos de l'œuvre de Georges Perec qu'elle comporte une sémiotique culturelle importante : nombreuses descriptions, accumulation de titres de films, noms d'acteurs, détails, prolifération de numéros d'autobus ou de lignes de métro. Cet univers de signes culturels « constitu[e] un lieu de substitution [...], un rempart contre le néant, la dissolution.³⁸ » D'après Robin, cette sémiotique culturelle s'avère une réponse au déficit identitaire : en présence d'une identité d'apatride et de colonisé, cette sémiotique apparaît comme une manière de s'enraciner. Les signes culturels dans l'œuvre cockienne opèrent dans une perspective semblable : ils permettent d'ancrer l'identité des « héros importés » dans un espace textuel jalonné par la situation politique et culturelle du Québec. Dans le cas qui nous occupe, préférer le mot « québécoise » à celui de « canadienne » illustre une balise, un « rempart » linguistique à ce manque identitaire.

Dans certains cas, Cocke souligne explicitement son adhésion à la culture québécoise. Par exemple, dans *L'emmanuscrit de la mère morte*, lorsqu'il est question du « camérain », Cocke affirme : « *On peut être génial et illettré quand on est un "gars des vues"*.³⁹ » L'expression québécoise « gars des vues⁴⁰ » est mise entre guillemets pour démontrer que l'auteur est conscient qu'il utilise un mot relevant du français québécois. De plus, cette phrase est écrite en caractère italique alors que le reste du paragraphe dans lequel elle s'insère est en caractère romain. Ici, l'hétérolinguisme est mis en relief pour « éviter soigneusement la contamination des voix », pour reprendre les termes de Jean-Marie Klinkenberg dans son article sur la langue et le déficit identitaire dans le roman contemporain⁴¹.

Dans une étude intitulée « Norme, imaginaire linguistique et phonologie du français contemporain »⁴², Anne-Marie Houdebine s'interroge sur la prononciation du

Canada jusqu'à maintenant. Il y aura recouvrement, coïncidence entre le territoire, la nation, la patrie et la culture. La suppression du Canada français, du canadien-français signifie clairement celle de l'être minoritaire, de cet homme ou de cette communauté écartelés entre deux mondes, deux ordres de valeurs (scission qui était la négation de son être, de son identité, de sa santé, de son existence). » (Chamberland, « De la damnation à la liberté », p. 78.)

³⁸ Robin, *op. cit.*, p. 138.

³⁹ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 100.

⁴⁰ Selon Meney, le « gars des vues » est soit le réalisateur ou « au cinéma, celui qui réussit à rendre vraisemblable une situation qui, dans la réalité, ne l'est pas ». (Meney, *op. cit.*, p. 1848.)

⁴¹ Klinkenberg, *op. cit.*, p. 124.

⁴² Anne-Marie Houdebine, « Norme, imaginaire linguistique et phonologie du français contemporain », *Le français moderne*, T. L, no 1, 1982, p. 42-51.

français par des locuteurs possédant une langue maternelle autre que la langue française. Bien qu'elle concerne la prononciation et l'oralité de la langue (et non un texte littéraire), son étude permet de mettre en lumière l'importance pour Cocke de se rapprocher de la culture québécoise. À propos de ces locuteurs non francophones, de la conscience qu'ils ont de leur prononciation du français et de ce qu'ils considèrent comme norme linguistique de référence (établissement de normes fictives), Houdebine constate que plusieurs facteurs peuvent influencer la perception d'une même langue. Dans l'écriture cockienne, ce qui fait varier la langue française, c'est la représentation que l'auteur a de la norme du français québécois, ou comme Houdebine l'affirme dans son étude :

[...], les représentations qu'ils [les locuteurs] se font de la « bonne » prononciation (norme idéale et prescriptive), les rapports qu'ils établissent, parfois consciemment, entre celle-ci et la leur, en cherchant à intervenir – et ce avec plus ou moins d'efficacité – sur leur propre parler.⁴³

Cocke « intervient » sur son écriture pour faire connaître son désir d'adhérer à la culture du Québec. Au sujet de la prononciation du français de ces locuteurs, Houdebine ajoute : « On remarque en effet que des locuteurs croient intervenir ou être intervenus sur leur prononciation pour la changer alors qu'ils ont conservé les indices caractéristiques de leur groupe; [...].⁴⁴ » Cocke met à plusieurs reprises certains éléments lexicaux typiques au français du Québec dans un contexte qui ne les requiert pas d'emblée. Il laisse transparaître ces « indices caractéristiques » du locuteur étranger. Par exemple, dans *L'emmanuscrit de la mère morte*, Dieuble décrit une boisson qu'il a concoctée en ajoutant un produit typiquement québécois :

– Tiens, Guinguette, bois-ça ! C'est un mix de confiture de cocaïne, de fenouil, de truffe à spores noires, d'alcool à brûler, de jus de poulpe et de méduse, de sueur de drapeau cubain, et de pisse de chat des Chartreux, c'est très bon pour l'âme, j'ai ajouté du sirop d'érable pour que ça passe mieux.⁴⁵

Le sirop d'érable semble avoir été mis là pour démontrer la connaissance que Cocke possède de la culture québécoise. Certes, il y a un mélange de cultures dans cette description du « mix » (« drapeau cubain », « pisse de chat des Chartreux »). Mais rien dans cette énumération des ingrédients ne laisse présager la venue d'un aliment que l'on pourrait qualifier de typiquement québécois. Cette volonté de se rapprocher de la société d'ici est en fait un « indice caractéristique » du locuteur étranger dont Houdebine fait la

⁴³ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁵ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 129.

description. À titre d'exemple encore, dans un dialogue entre Jésus Tanné et un membre du Fouvèrnement, le protagoniste principal de *Va voir au ciel si j'y suis* mentionne le sobriquet « tête carrée⁴⁶ » que donnent les francophones aux anglophones anti-canadiens-français au Québec :

- Je mettrai ça dans mon prochain rapport sur le ciel automatique. Le ciel automatique est très méchant, et manque de chance pour tous, il semble qu'il m'ait choisi comme allié. Toutes les têtes carrées doivent, à partir de maintenant, porter un chapeau.
- J'ai la tête carrée ?
- Si le ciel me l'a dit...
- Et pourquoi un chapeau ?
- Pour masquer votre tête. Le ciel n'aime pas les têtes carrées, c'est tout.⁴⁷

En insérant ce sobriquet, Cocke montre une connotation particulière du lexique franco-québécois. Étant donné que le personnage de Jésus Tanné n'apprécie pas les « têtes carrées », Cocke prouve ainsi qu'il connaît l'animosité entre les francophones et les anglophones du Québec.⁴⁸ Cette appellation détonne dans le texte puisque l'ensemble de ce dialogue ne se rapporte pas à la situation linguistique québécoise. Certes, Jésus Tanné mentionne un peu plus tôt dans cet échange qu'il aimerait retourner à Laertnom, ville francophone (alors qu'il se trouve à Ibéhème), mais il n'est alors aucunement question de langue ou d'animosité entre deux groupes linguistiques. En réalité, l'insertion impromptue de ce sobriquet représentant la situation particulière du Québec signale la volonté de Cocke d'assimiler son œuvre à la culture québécoise. C'est dans cette perspective que l'œuvre de Cocke peut apparaître comme n'étant pas « très très québécoise » puisque le passage de la culture québécoise dans les romans est pressenti comme affiché et non pas nécessairement comme intégré.

À propos de l'œuvre de Freud et du yiddish comme langue de la perte, comme langue faite « de bric et de broc », Régine Robin explique : « Cette *chimère*, ces éléments *non miscibles*, ces éléments *non apprivoisables dans la langue de l'autre* ont quelque

⁴⁶ D'après le dictionnaire de Lionel Meney, l'appellation « tête carrée » pouvait également désigner les Allemands en France au XIX^e siècle (Meney, *op. cit.*, p. 1727.). Par contre, comme il n'est pas ici question de l'Histoire française et que Cocke situe l'action des personnages davantage à Laertnom (Montréal), nous pensons que ce sobriquet renvoie plus particulièrement à la situation linguistique québécoise.

⁴⁷ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 124.

⁴⁸ Nous nous référons ici à cette dualité entre groupes linguistiques (francophones et anglophones) telle que décrite entre autres dans les articles de la section « De la langue » de Gaston Miron (*L'homme rapaillé*, Coll. « Poésie », Montréal, Typo, 1998, p. 205-243.), à travers les réflexions de Michèle Lalonde dans *Défense et illustration de la langue québécoise suivie de prose et poèmes*

chose à voir avec cette langue inconnue que Freud vise à découvrir; [...].⁴⁹ » Certes, l'œuvre de Freud s'avère considérablement éloignée de celle de Cocke, mais nous pouvons considérer le « sirop d'érable » et le sobriquet « tête carrée » comme des « éléments non apprivoisables dans la langue de l'autre ». Parce qu'il détonne dans le reste du texte, parce qu'il est « non miscible », le terme « sirop d'érable » apparaît comme un élément construisant l'hétérogénéité de la langue. Ces « éléments non apprivoisables dans la langue de l'autre » contribuent à créer un modèle imaginaire de ce qu'est le français québécois. Par exemple, dans *L'emmanuscrit de la mère morte*, lorsque Dieuble raconte le moment de la rédaction de son Œuvre cinématographique, on peut lire :

Je restai enfermé deux semaines, à pondre des mots comme une grande cocotte intellectuelle, tandis que mon chum avait pris la responsabilité des provisions, suivant le dicton « *mon pays ce n'est pas un pays, c'est la bière* » et laissant les cadavres des bouteilles dans l'escalier, marche par marche.⁵⁰

Le terme « chum »⁵¹ et le renouvellement du vers « mon pays ce n'est pas un pays » de la chanson de Gilles Vigneault⁵² jouent ici le rôle d'indicateurs de québécity dans la langue. À ce sujet, Marie Dollé constate que :

Plus encore que l'autochtone, le transfuge est guetté par la convention : Julia Kristeva, Cioran, remarquent qu'il est difficile à un étranger d'innover; et adopter une langue revient souvent à en accepter les automatismes. Vouloir s'intégrer à une nouvelle communauté en a conduit plus d'un à adhérer, sans aucun recul critique, aux représentations dominantes.⁵³

Au contraire, chez Cocke, les « représentations dominantes » (comme le terme « chum » que nous venons de mentionner, par exemple) que l'on retrouve dans ses romans, ne sont pas amenées « sans aucun recul ». Certes, les « automatismes » sont présents, mais il y a un véritable travail d'innovation, comme en témoigne le renouvellement du vers de Vigneault.

L'utilisation de termes argotiques français juxtaposés à des particularités linguistiques québécoises fait apparaître la déterritorialisation de la langue d'écriture

(Coll. « Change », Paris, Éditions Seghers/Laffont, 1979, 239 p.), ou dans les articles de Paul Chamberland que nous avons cités précédemment.

⁴⁹ Robin, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁰ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 33.

⁵¹ Meney, *op. cit.*, p. 444-445.

⁵² Nous retrouvons les paroles de cette chanson dans l'anthologie suivante, par exemple : Roger Chamberland et André Gaulin (dir. publ.), *La chanson québécoise. De la Bolduc à aujourd'hui*, Série « Anthologie », Québec, Nuit Blanche éditeur, 1994, p. 120-121.

cockienne. Cette notion de déterritorialisation s'illustre entre autres dans *L'emmanuscrit de la mère morte*, lors d'un dialogue entre Wladimir Zaratoustroff et Louise, une secrétaire du producteur de l'Œuvre cinématographique (Frank Meyer) :

– Regrettable! dit Wladim. En tout cas ça m'a forcé à l'action, moi Wladim, ancien gigolo, ancien acteur, vachement intelligent mais qui avait toujours passé son temps à essayer de trouver l'occase de sa vie afin de tourner un petit bout de film en tant que metteur en scène.

[...]

– Quand j'ai sacré mon camp du bureau de Phil Zim, continue Wladim, je me suis mis à niaiser quelque temps. Puis, un jour une compagnie d'aviation américaine m'a appelé. Ils avaient appris que la firme De Havilland avait fabriqué un, puis un autre, astronefs pour l'usage de Dieuble.⁵⁴

La première réplique comprend deux termes argotiques français : « vachement », qui marque une emphase à l'adjectif « intelligent », et le diminutif d'« occasion », qui devient « l'occase »⁵⁵. Par contre, dans la seconde réplique, Wladim déclare qu'il a « sacré [s]on camp » et qu'il s'est « mis à niaiser quelque temps », expressions relevant plus particulièrement du lexique québécois⁵⁶. Le coefficient de « territorialité » est alors partagé entre la langue française de France et les particularités du français québécois.

Cette notion de déterritorialisation a été présentée par Félix Guattari et Gilles Deleuze dans leur essai intitulé *Kafka. Pour une littérature mineure*⁵⁷. La déterritorialisation à travers l'œuvre de Franz Kafka est marquée par l'impasse de l'écriture, par le fait que leur littérature passe par quelque chose d'impossible : « [...] : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement.⁵⁸ » La déterritorialisation de la langue se caractérise également par l'idée que chaque « affaire individuelle » est immédiatement branchée sur la politique : « La littérature mineure est tout à fait différente [des « grandes » littératures] : son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur le politique.⁵⁹ » En troisième lieu, cette déterritorialisation est déterminée par la valeur collective de son énonciation : « [...] : ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune,

⁵³ Dollé, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁴ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 202.

⁵⁵ Les définitions du *Dictionnaire du français argotique & populaire* de François Caradec nous permettent d'affirmer que ces termes relèvent de l'argot français. (Paris, Larousse, 2001, p. 148; 214.)

⁵⁶ Meney, *op. cit.*, p. 1176; 1519.

⁵⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », in *Kafka. Pour une littérature mineure*, Coll. « Critique », Paris, les Éditions de Minuit, 1975, p. 29-50.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

[...].⁶⁰ » À cela Guattari et Deleuze ajoutent que « la langue compense sa déterritorialisation par une reterritorialisation dans le sens. Cessant d'être organe d'un sens, elle devient instrument du Sens.⁶¹ » Chez Cocke, les trois paramètres de la déterritorialisation se retrouvent dans ses romans. La dualité écrire, ne pas écrire que nous avons illustrée au premier chapitre ainsi que les signes culturels rattachés à la situation politique du Québec, pour ne nommer que ces exemples, rencontrent les caractéristiques de la littérature mineure telle qu'entendue par Deleuze et Guattari.

Toutefois, nous retiendrons spécifiquement l'idée de « reterritorialisation dans le sens ». En effet, dans *Va voir au ciel si j'y suis*, lors d'un dialogue entre le Membre Viril et Jésus Tanné, ce dernier fait la remarque suivante : « Merd! Il a coupé les herbes sous mes pieds... Finies les folies*... Fuck off!* [en note en bas de page]*Note : les droits d'auteur pour ces deux expressions étant déposés à Awatto, les dons bénévoles seront bienvenus. Pas sérieux, s'abstenir.../»⁶² » En fait, l'auteur joue sur cette déterritorialisation. La langue s'inscrit dans un univers imaginaire dans la mesure où les droits d'auteur sont déposés à Awatto (Ottawa inscrit à rebours). Cette question des droits d'auteur n'est qu'une commodité pour mettre en valeur la fiction de la langue. L'ambiguïté de la territorialité linguistique permet de s'attarder davantage au « sens » de ce qui est exprimé.

2.3 Dérapages linguistiques

Tout en proposant une représentation de la situation linguistique québécoise, Cocke donne une place considérable à la langue anglaise dans son œuvre. En ce sens, la présence de l'anglais est perçue en tant que dérapages linguistiques ou comme déviation dans la langue. Ces dérapages contribuent à la construction d'un modèle imaginaire. Marie Dollé affirme, en parlant du travail de Claude Ollier sur la langue et de l'insertion de l'arabe dans son œuvre (qui est écrite en français) :

[...], il porte moins de vérifier l'exactitude de l'analyse qui conduit l'écrivain à transférer dans sa langue quelques particularités idiomatiques de l'arabe que de constater l'existence de torsions grammaticales qui signalent l'existence d'un « modèle » imaginaire qui permet de façonner la phrase. Comme pour [Victor] Segalen ou Cioran, il ne s'agit pas d'imiter mais de construire (en empruntant éventuellement à plusieurs langues) un « patron » qui permette de créer un

⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁶¹ *Ibid.*, p. 37.

⁶² *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 107.

équivalent de ce qu'imagine l'écrivain à propos d'une langue qu'il aime ou qui le fascine.⁶³

Le modèle imaginaire de Cocke est forgé par plusieurs variations du français (comme nous avons pu le constater à la section précédente), mais également en empruntant à l'anglais.

Les protagonistes des deux romans se positionnent sensiblement de la même façon face à la langue anglaise. Dieuble revendique des origines à la fois française (de Bretagne) et américaine (de Floride). Ce même protagoniste, au début du second roman, revient de New York pour s'installer à Montréal. Il en va de même pour le personnage de *Va voir au ciel si j'y suis*. Dès le commencement de l'intrigue, Jésus Tanné est de retour à Laertnom⁶⁴, ville francophone, après avoir séjourné à Nouillorque⁶⁵, ville anglophone. À son arrivée à Laertnom, Jésus Tanné déclare qu'il n'a « ni pu ni su parler le langage des dieux d'acier et de détrit⁶⁶ » et qu'il n'est « pas fâché de retrouver des hebdomas francophones, d'envisager d'y courtiser les femelles francophones dont les langues [lui] sont érotiquement familières⁶⁷ ». De surcroît, à la toute fin de *L'emmanuscrit de la mère morte*, c'est en français que Dieuble souhaite que le peuple s'exprime :

GODEVIL WAS EATING THE SKY WITH A SPOON
WITH IN EACH EYE A FACE OF THE MOON
AND IN FRONT OF HIM THE EARTH
WAS TRYING TO SWING HIS NAME
LE PENTAGONE PROGRAMMAIT L'HOMME
EN LUI COURBANT L'ÉCHINE
EN FORME DE SIGNE DE PIASTRE

MAIS SOUDAIN UN PEUPLE S'EST RÉVEILLÉ
HURLANT EN FRANÇAIS : « NOUS SOMMES! »⁶⁸

⁶³ Dollé, *op. cit.*, p. 112.

⁶⁴ Comme nous l'avons déjà fait remarquer, il s'agit ici d'une inversion de l'ordre des lettres du nom de la ville de Montréal.

⁶⁵ Il est facile ici d'entendre New York. La comparaison de cette ville à la « nouille » suggère une effronterie, une diminution de l'importance de l'Empire américain. À noter que cette distorsion anagrammatique se retrouve, entre autres, dans le roman *La charrette* de Jacques Ferron (Montréal, HMH, 1968.) et dans l'article de Marcel Saint-Pierre reproduit dans le catalogue *Québec Underground. 10 ans d'art marginal au Québec 1962-1972* (T. 2, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 453.). Ainsi, nous croyons donc que cette distorsion était en vogue à l'époque de la contre-culture au Québec.

⁶⁶ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 7.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 235.

Tant pour Dieuble que pour Jésus Tanné, le français porte une charge émotive positive par rapport à l'anglais. Si la langue anglaise s'avère omniprésente dans l'œuvre, ce n'est souvent que pour mettre en lumière la langue française. La juxtaposition des langues permet de mettre en valeur les particularités de chacune d'elles.

Bien que le français occupe l'avant-plan, la langue d'écriture cockienne met en lumière une alternance entre les langues, plus précisément dans ce cas-ci entre le français et l'anglais. Cette alternance est appelée *code-switching* (« alternance codique » en français). Nous analyserons l'alternance codique dans l'œuvre de Cocke selon l'étude de John J. Gumperz dans *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*. Certes, le *code-switching* relève davantage de la linguistique, de la sociolinguistique et de la psycholinguistique, alors que les romans cockiens sont bien entendu des textes littéraires. Toutefois, les paramètres de l'alternance codique ainsi que les motivations de son usage peuvent être transposés à *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte*. Gumperz définit l'alternance codique dans la conversation comme « la juxtaposition à l'intérieur d'un même échange verbal de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents.⁶⁹ » Dans cette perspective, il s'agira de voir comment s'articulent ces juxtapositions entre le français et l'anglais⁷⁰.

Il existe deux types de *code-switching*. Le premier consiste en l'alternance codique situationnelle où il s'agit d'une réaction à une situation sociale, où « “les variétés linguistiques finissent par symboliser les situations sociales, les rôles, les statuts et les droits et obligations qui leur correspondent.”⁷¹ » L'alternance codique conversationnelle, pour sa part, est l'étude de la nature même du *code-switching* en tant que phénomène rhétorique ou stylistique individuel.⁷² Elle ajoute du sens aux composantes de la communication par un usage métaphorique des deux codes.⁷³ Ainsi, nous retiendrons cette deuxième définition pour notre étude de l'œuvre cockienne. Chez Cocke, il ne s'agit pas de l'alternance codique d'un immigrant apprenant une autre langue : l'insertion de la

⁶⁹ Gumperz, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁰ Il y a également alternance codique entre le français et l'espagnol ou l'italien, par exemple, mais nous analyserons le *code-switching* entre le français et l'anglais puisqu'il s'agit de l'alternance la plus importante dans l'œuvre de Cocke.

⁷¹ Monica Heller in Elyane Borowski. « L'alternance codique (code-switching) entre bilingues portugais-français à Montréal », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995, p. 11.

⁷² Borowski, *ibid.*, p. 11.

langue anglaise dans son œuvre n'est pas due à une méconnaissance de la syntaxe et de la grammaire françaises ni à un mélange de codes (ou *code-mixing*) semblable à celui que l'on voit apparaître dans le *chiac* acadien, par exemple. La langue cockienne ne relève pas du *code-mixing*, c'est-à-dire de « l'intégration et de la transformation, dans une matrice française, de formes lexicales, syntaxiques, morphologiques et phoniques de l'anglais pour former un système linguistique autonome.⁷⁴ » Il s'agit plutôt de la présence de plusieurs termes, de propositions et de phrases écrits en anglais qui sont juxtaposés au français et qui viennent altérer la langue d'écriture. Ces juxtapositions linguistiques modifient le sens de ce qui est exprimé ou donnent une connotation particulière au signifié.

L'alternance codique doit être différenciée de l'emploi de mots d'emprunt. Selon Gumperz,

[l]'emprunt se définit comme l'introduction d'une variété dans une autre de mots isolés ou d'expression (sic) idiomatiques brèves, figées. Les items en question sont incorporés dans le système grammatical de la langue qui les emprunte. Ils sont traités comme appartenant à son lexique, en revêtent les caractéristiques morphologiques, et entrent dans ses structures syntaxiques.⁷⁵

Il y a alternance codique seulement si les éléments de la phrase sont ordonnés sans transgresser les règles de leur grammaire respective. En fait, le *code-switching* est la juxtaposition de segments formés à partir de systèmes grammaticaux distincts. Gumperz concède qu'il est parfois complexe de différencier l'alternance codique de l'emprunt. Si la notion d'emprunt est un phénomène qui se situe au niveau du mot ou de la phrase, le *code-switching* relève plutôt de l'interprétation de la conversation, c'est-à-dire que l'alternance codique met en scène des présupposés contextuels et sociaux.

Nous nous intéresserons donc aux emprunts à l'anglais, mais surtout à l'alternance codique (bien que l'emprunt soit plus fréquent que le *code-switching*). La présence de la langue anglaise est délibérée dans l'œuvre cockienne. L'alternance codique ne s'avère pas une nécessité, mais plutôt un choix de l'écrivain pour altérer la

⁷³ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁴ Raoul Boudreau, « Choc des idiomes et déconstruction textuelle chez quelques auteurs acadiens », in Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz (dir. publ.), *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Coll. « Les cahiers de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval », no 28, Québec, Éditions Nota Bene, [s.l.], Iko-Verlag, 2002, p. 290. Pour donner un exemple de *code-mixing*, Raoul Boudreau cite une phrase tirée d'une chanson de Marie-Jo Thério : « C'est right groovy icitte, c'est right okay. Je me demande ben wherever else que je pourrais hanger out. »

⁷⁵ Gumperz, *op. cit.*, p. 64.

langue. Dans cet esprit de la contre-culture des années soixante, la présence de l'anglais témoigne d'une volonté de subversion.

2.3.1 L'emprunt

Les termes empruntés à l'anglais mettent en relief certaines particularités de l'anglicisation de la langue française au Québec ainsi que du discours contre-culturel. À titre d'exemple, Cocke utilise à quelques reprises le terme « boss » plutôt que « patron »⁷⁶. Dans le second roman, par exemple, Philip Zimmerman est considéré comme un « digne et respectable boss »⁷⁷. Les employés qui travaillent au film de Dieuble sont désignés par le terme anglais « staff ». Toutefois, en donnant autant de prestige au statut de patron, Cocke ironise sur la hiérarchie entre le patronat et le prolétariat :

– Je sais, boss, c'est moi qui ai commis cet article, mais chhhhttt ! Ne le dites à personne, ça pourrait ne pas me faire de tort...

La garçonne, flattée d'avoir été qualifiée de « boss », sortit son Beretta et descendit un client au lieu de descendre les marches de l'escalier extérieur [...].⁷⁸

Le fait d'être qualifiée de « boss » désarçonne la demoiselle. Ici, ce n'est peut-être pas le terme anglais qui fait perdre les pédales, mais le statut auquel il fait référence. En ce sens, il s'agit d'une dénonciation contre-culturelle de l'autorité et des instances au pouvoir. La contre-culture voulait aller à l'encontre de ce qui était établi en promouvant un discours contre les instances gouvernementales et dirigeantes. Dans cette perspective, l'utilisation du mot anglais « boss » éloigne la notion d'autorité. Règle générale, « [l']emprunt est le résultat d'une stabilisation des performances langagières.⁷⁹ » Cocke tente justement, par l'ironie, de faire éclater cette perception de stabilisation pour travailler à la « fragilisation

⁷⁶ D'après le *Dictionnaire québécois français*, le terme « boss » est plus fréquemment utilisé en français québécois qu'en français standard (Meney, *op. cit.*, p. 259.). Jacques Maurais affirme pour sa part que la langue anglaise avait plus de prestige que le français aux yeux des Québécois et qu'elle était reconnue pour être la langue des affaires et du travail dans les années soixante au Québec (Jacques Maurais, « État de la recherche sur la description de la francophonie au Québec », in Michel Beniamino et Didier de Robillard (dir. publ.), *Le français dans la francophonie. Description linguistique et sociolinguistique de la francophonie*, Coll. « Politique linguistique », Paris, Honoré Champion, 1993, p. 82.)

⁷⁷ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 104.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁹ Robert Lafont, « Codeswitching et production du sens » in Rodolfo Jacobson (dir. publ.), *Codeswitching as a worldwide phenomenon*, New York, Peter Lang, 1990, p. 76.

de la langue⁸⁰ ». C'est l'utilisation du terme anglais qui est dénoncée en même temps qu'une contestation envers l'autorité est perceptible.

Plusieurs termes contre-culturels utilisés au cours des années soixante et soixante-dix se retrouvent dans l'œuvre cockienne. Les mots « high », « trip », « bad trip » ainsi que « stoned », pour ne nommer qu'eux, font référence à l'expérience psychédélique. Plusieurs termes anglais acceptés en français tels « underground » ou « establishment » rappellent également l'univers de la contre-culture. Dans un article intitulé « Argots as a code-switching process : a case study of the sociolinguistic aspects of drug subcultures », les auteurs définissent le mot « argot » comme « “a specialized language used by organized professional groups operating outside de law ; these groups normally constitute criminal subcultures, and the language is usually secret or semisecret.”⁸¹ » La contre-culture ne fut évidemment pas une organisation criminelle qui allait à l'encontre de la loi ou qui utilisait un « langage secret ». Par contre, ce mouvement se définissait en marge. En ce sens, le vocabulaire contre-culturel utilisé par Cocke illustre sa volonté de traduire l'aspect parallèle et underground du mouvement dans ses romans. D'ailleurs, Dieuble choisit le titre de son Œuvre cinématographique de manière à « faire contre-culturel ». Au moment où une « donzelle » lui propose le titre de « Dieu en diable » pour son film, il réplique : « Je ne répondis pas. Je préférais le titre du synopsis à celui du manuscrit, “Dieuble”, ça me semblait plus mystérieux, plus nouveau, plus “underground”.⁸² » De plus, les auteurs de l'article cité précédemment expliquent qu'au Mexique, les trafiquants de drogues doivent renouveler continuellement l'argot qu'ils utilisent afin qu'il conserve son aspect de « langage secret ». Les termes contre-culturels peuvent en quelque sorte être envisagés dans la même perspective. Par exemple, au terme « stoned », Cocke a ajouté un préfixe et pour former « *hyperstoned*⁸³ », renouvelant ainsi l'utilisation du mot. Ou encore, la journaliste Virago affirme dans *L'emmanuscrit de la mère morte* : « Nous sommes des overdoses ambulantes !⁸⁴ » Il ne s'agit pas de trouver un nouveau lexique ou un nouveau champ sémantique au mot, mais plutôt de conserver le caractère marginal de la contre-culture dans les romans.

⁸⁰ Robin, *op. cit.*, p. 99.

⁸¹ José Antonio Flores Farfán, Helmut Kämpe et Charles D. Kaplan, « Argot as a code-switching process : a case study of the sociolinguistic aspects of drug subcultures » in Jacobson, *op. cit.*, p. 142.

⁸² *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 55.

⁸³ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 96.

2.3.2 L'alternance codique : de l'ironie dans la langue

L'alternance entre les langues est souvent pour Cocke un moyen de mettre en lumière un discours contestataire. Ce *code-switching* souligne de manière encore plus frappante l'ironie dont est empreint ce même discours. C'est le cas, entre autres, lorsque Jésus Tanné décrit l'allure du Membre, son collègue du Fouvernement :

Le Membre a pourtant fait un bel effort... pantalon cybernétique violet, chemise cuivrée, houppelande mauve autour des domaines du bas-ventre rasés de frais avec un perma-sharp-disposable-razor-with-super-stainless-blade-the-lightest-touch-in-shaving-today-a-week-of-shave-then-throw-it-away-o-k-baby ?-.
L'opiamalgam trône en moi.⁸⁵

Dans son étude sur l'alternance codique, Cécile Canut affirme que « le changement de langue, [...], permet au locuteur de communiquer une information sur la façon dont il veut que sa parole soit comprise.⁸⁶ » Le fait que la description du rasoir soit écrite en anglais permet de mettre en évidence la dénonciation de la société de consommation. C'est par le *code-switching* que le locuteur communique cette « information ». De plus, dans un article sur l'ironie dans la littérature beure, Martine Delvaux explique :

L'ironie, qui dit toujours autre chose que ce à quoi le lecteur/auditeur s'attend, joue double jeu : elle joue le jeu de l'ambivalence en tant que symptôme d'une désappartenance. À la fois « mention » et « usage », l'ironie accepte et rejette, prend à son compte et renvoie (sic) à l'autre, les énoncés du discours hégémonique.⁸⁷

Les traits d'union rendent ironique ce qui est exprimé en anglais et font ressembler cette description à un discours publicitaire. Cocke utilise l'alternance codique pour mettre en évidence et dénoncer (mention et usage) la société de consommation, illustrer son détachement vis-à-vis d'elle. Par ailleurs, l'ironie du *code-switching* souligne aussi la volonté contre-culturelle de réfuter l'autorité en place, le pouvoir. À titre d'exemple, au moment où Dieuble fait le point sur son existence et sur ses projets cinématographiques, le protagoniste émet à son sujet la réflexion suivante :

[...], et voilà-t-y pas que je m'prenais pour mon personnage, ce satané dieu, Mister Dieuble en personne, alors que si j'avais bien vu mon âme, j'aurais su que je n'étais rien qu'un *old child raté* qui avait fait fortune avec des fonds dérobés à l'O-N-U par la femme d'un copain.⁸⁸

⁸⁵ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 146.

⁸⁶ Cécile Canut et Dominique Caubet, *Comment les langues se mélangent. Codeswitching en francophonie*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 11.

⁸⁷ Martine Delvaux, « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure », *The French Review*, vol. 68, no 4, mars 1995, p. 683.

⁸⁸ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 58.

L'expression « *old child raté* » vient amplifier la perception d'échec du personnage, d'autant plus qu'elle est écrite en italique. Le terme « Mister » précédant le nom de Dieuble ironise sur le statut de Dieuble et déstabilise la figure de pouvoir qui lui est attribuée.

Dans un autre ordre d'idées, comme pour les cas des emprunts à l'anglais, l'alternance codique permet de mettre en évidence l'expérience psychédélique des protagonistes. Lorsque Jésus Tanné se retrouve chez le Membre pour une fête et ingurgite plusieurs pilulesques :

Et je déraile soudain dans cette maison, magique à cause des drogues de toutes sortes qui me polluent. Aviné, une bourguignotte sur la tête pour cacher mes projets réels politiques ou non, j'enjambe les crabes de l'Atlantide qui pressent leur nudité contre le néant, parce que je leur en ai donné l'ordre. Sommes-nous à Ibéhème ou à Péruse, sous la perpétuelle jalousie des plus grandes dynasties de pharaons... I've got my trip... are you feeling it ? Le Nil odore mes enthousiasmes et l'ancienne Égypte m'écoute, je crie haro sur la bêtise, [...] ⁸⁹.

La phrase « I've got my trip... are you feeling it ? » vient mettre l'accent sur les sensations du protagoniste suite à l'expérience psychédélique. D'ailleurs, après cette phrase, une importance particulière est accordée aux sens. L'odorat ainsi que l'ouïe sont « associés » à des espaces géographiques (le Nil et l'ancienne Égypte). Plus précisément, ces espaces sont aptes à faire ressortir des « sensations audiovisuelles ». Cocke va même jusqu'à faire du nom « odeur » le verbe « odorier ». Dans cette mesure, l'alternance codique participe également au processus d'écriture sensorielle.

Par ailleurs, la langue anglaise est utilisée pour amener une proposition généralement admise, une pensée qui est considérée comme un axiome. Pour reprendre les termes de Régine Robin, l'alternance codique met ici en scène une « distribution fonctionnelle des langues ⁹⁰ ». À titre d'exemple, Jésus Tanné se blesse lorsqu'il se trouve avec « la femme à la main tendue » et déclare à ce moment précis : « Je m'accoude sur les avant-bras, vieux figuier filou, mes branches craquent, et j'hurle. But there is no pleasure without suffering. Frère Jésus, ne vois-tu rien venir ? ⁹¹ » La langue anglaise semble être présente pour ajouter de la véracité au propos. Nous pouvons aussi percevoir la même stratégie textuelle lorsque ce même protagoniste est mal en point suite à la prise de drogue : « -Repeated contact may cause skin irritation! Je lui foudrai bien mon ciel au cul! Il profite de la présence de Stef pour se lancer dans de hautes considérations

⁸⁹ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 167.

⁹⁰ Robin, *op. cit.*, p. 46.

morales.⁹² » L'axiome lancé par l'agent de la « Palice Secrète » est d'ailleurs dénoncé par Jésus Tanné. Cocke tire ainsi avantage des deux langues. Comme le déclare Cécile Canut, les études portant sur l'alternance codique illustrent « combien les locuteurs jouent *entre* les langues afin de tirer parti des deux systèmes [matrice et non-matrice] en tant qu'ils possèdent des potentialités différentes mais cumulables ou "imbricables".⁹³ » En effet, la langue anglaise acquiert ici le potentiel d'axiome.

Dans certains cas, c'est ce qu'il ne faut pas faire qui est affirmé en anglais. Par exemple, c'est en anglais que Jésus Tanné conteste l'importance qu'a pris l'argent dans la société de consommation : « Elle ne m'a jamais susurré le refrain classique du monde nouveau "Make money my son, honestly if you can, but make money", [...].⁹⁴ » D'ailleurs, la question de l'argent, de la consommation, de ce qui se paie, de ce qui peut s'acheter donne souvent lieu au *code-switching* :

Notre première rencontre avait eu lieu au Village Gate, à Greenwich Village ; je vois encore les petits cartons blancs sur chaque table "*patrons who wish to see a performance for more than one complete show are expected to pay a second entertainment charge*". Miles Davis passait en vedette, dans un costume blanc agressif, et ne daignait jouer que quelques minutes, mais comme les noirs étaient en nombre supérieur, Frank et moi, on n'osait rien dire.⁹⁵

L'alternance codique met dans ce cas-ci en relief un discours contre-culturel qui conteste la société de consommation et qui dénonce le fait que l'art soit devenu un produit. En outre, le *code-switching* souligne l'idée que la célébrité retranche quelque chose à l'art et que cette même célébrité enlève la spontanéité, le don de soi.

Il arrive qu'un énoncé soit exprimé d'abord en français pour être ensuite répété en anglais. À la vue d'une bouteille d'alcool qu'il retrouve par hasard dans un placard, Jésus Tanné a soudainement une pensée pour Calmoya : « ... Dans l'temps j'buvais du Grappa/ en attendant, waiting for Calmoya⁹⁶ ». Le « en attendant » est répété en anglais sans qu'il y ait de nuance sur ce qui est exprimé en français. Selon Gumperz, ce type de réitération sert à amplifier l'importance du message ou à le faire ressortir de l'ensemble d'un discours.⁹⁷ Le personnage de Calmoya revêtant une très grande importance aux yeux de Jésus Tanné, la répétition en anglais montre l'intérêt qu'il porte pour celle qu'il a aimée.

⁹¹ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 155.

⁹² *Ibid.*, p. 190.

⁹³ Canut in Canut et Caubet, *op. cit.*, p. 13-14

⁹⁴ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 50.

⁹⁵ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 22.

⁹⁶ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 17.

⁹⁷ Gumperz, *op. cit.*, p. 77.

Par ailleurs, lorsque Dieuble déclame des monologues sur le Destin, la langue anglaise sert à conférer plus de prestige aux paroles du protagoniste. À maintes reprises, ces déclamations se veulent triomphales et faisant acte d'autorité. En effet, Dieuble pose un regard hégémonique sur l'existence : ses considérations morales prennent la valeur d'axiome. C'est le cas, entre autres, lors d'un de ces discours qu'il professe cette fois à la Juive Éternelle :

- Quand j'serai mort enterré en mer, publié aux États, joué sur la scène polaire, reconnu par l'Académie Canadienne-Française, professé dans les institutions religieuses de la Lune américano-soviétique, que mon fils s'en lavera les mains dans la sueur de mes droits d'auteur qu'il touchera, [...], que la Mort vous sera devenue tendre en pays confortable avec de l'amour frais sur la table, when the spy will come in front the pot, quand les hypodermic syringes seront antidotes, [...], quand les hommes seront devenus hommes, petites machines de salons de loisir nus, eating the sky with a spoon, smoking the eye of the moon, il y aura un Oiseau de feu, de fer et de sang, [...].⁹⁸

Il s'agit d'un discours contre-culturel s'opposant à la réussite sociale au détriment de l'unicité individuelle. En présentant un tel monologue, Cocke semble railler la prétendue grandiloquence de ces mêmes discours. Les segments en anglais semblent être mis là pour ajouter de l'importance et de l'authenticité à ce qui est dit. Toutefois, à la suite du monologue, l'auteur écrit : « Elle [la Juive Éternelle] avait laissé Dieuble terminer sa phrase; mais elle savait la réponse depuis longtemps. – Café, thé ou lait ? dit-elle.⁹⁹ » Cette réplique enlève de la crédibilité aux déclamations et montre finalement que la langue anglaise ajoute de l'ironie aux paroles de Dieuble. Par contre, ce discours qui ne tient qu'en une seule phrase rappelle la volonté d'une langue totale chez Cocke. Cette idée de totalité se retrouve dans *Le schizo et les langues* de l'auteur américain Louis Wolfson. Ce livre est rédigé dans un français approximatif avec le but avoué de s'éloigner de la langue maternelle, qu'est l'anglais (des États-Unis). Ce livre est en réalité le fruit d'une traduction de l'anglais à une autre langue (outre le français, on retrouve principalement l'allemand, le russe ou l'hébreu), qui ne conserve en fait que les sonorités de la langue d'origine. Dans sa préface au livre de Wolfson, Gilles Deleuze écrit à propos de ce processus d'écriture :

Et en effet il s'agit très clairement de détruire la langue maternelle. La traduction, impliquant une décomposition phonétique du mot, et ne se faisant pas dans une langue déterminée, mais dans un magma qui réunit toutes les langues contre la

⁹⁸ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 133.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 134.

*langue maternelle, est une destruction délibérée, une annihilation concertée, un désossement, puisque les consonnes sont l'os du langage.*¹⁰⁰

Devant l'entreprise de destruction de la langue maternelle, Deleuze déclare : « Il faut réunir toutes les langues étrangères en un idiome continu, [...]; il faut réunir les combinaisons atomiques en une formule totale ou table périodique, [...].¹⁰¹ » Avec l'idée de « combinaisons atomiques », on revient au principe du clinamen de l'école épicurienne décrit au premier chapitre et constituant le processus même de l'écriture cockienne. En fait, le monologue de Dieuble sur le Destin se rapproche de la stratégie textuelle de Wolfson dans la mesure où il s'agit d'insérer la langue anglaise dans la matrice française pour constituer un « idiome continu ». Certes, il ne s'agit pas ici de détruire la langue maternelle (au sens où Wolfson l'entendait) ou de faire « disparaître » la langue française, mais plutôt de procéder à l'amalgame de l'anglais au français pour tendre vers la totalité.

2.4 Conclusion

La langue totale met en scène un univers où le français prend une forme fictive à la mesure de la pluralité des horizons culturels qui sont en jeu. L'alternance codique ou l'alternance entre les variations d'une même langue (français québécois et franco-français) révèle l'hétérolinguisme dans l'œuvre de Cocke. Cette langue hétérogène souligne un « mouvement qui assimile des pôles (dits opposés) constitutifs de l'identité. »¹⁰² En ce sens, l'identité des « héros importés » met en relief l'idée de fusionner les contraires dans l'œuvre cockienne.¹⁰³ Dans une entrevue qu'il accordait à Lise Gauvin, Édouard Glissant affirme :

Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Gilles Deleuze in Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, Coll. « Connaissances de l'inconscient », Paris, Gallimard, 1970, p. 10.

¹⁰¹ Deleuze in Wolfson, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰² Delvaux, *op. cit.*, p. 687. Il s'agit ici de l'identité beure.

¹⁰³ La dualité écrire, ne pas écrire, par exemple, telle que nous l'avons vue au premier chapitre.

¹⁰⁴ Édouard Glissant in Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues », *Études françaises : L'Amérique entre les langues*, vol. 28, nos 2-3 (automne 1992/hiver 1993), p. 112.

Il n'est ainsi pas étonnant de voir Dieuble se demander : « Pourquoi suis-je donc appelé ainsi dans toutes les langues ?¹⁰⁵ » Le *code-switching*, c'est consentir à la langue autre dans sa propre langue, c'est permettre à cette langue autre de devenir une matrice productive qui nourrit la langue française. En comparaison aux propos de Claude Beausoleil, qui affirmait que l'œuvre de Cocke n'était pas « très très québécoise », nous pourrions souligner les propos de Cioran qui déclarait qu'un « métèque », que « celui qui change de maison » se risque peu à innover dans la langue puisque « "l'inconvénient de pratiquer un langage d'emprunt est de n'avoir pas le droit d'y faire trop de fautes."¹⁰⁶ » Si Cocke reproduit quelquefois les « automatismes » et les « représentations dominantes » du français québécois, ces « fautes » demeurent perceptibles, mais ce sont justement elles qui permettent de renouveler la langue, de l'entendre différemment.

¹⁰⁵ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 48.

¹⁰⁶ Cioran in Dollé, *op. cit.*, p. 163.

CHAPITRE III

TRADUCTION ET AMÉRICANITÉ : POUR UNE COMMUNICABILITÉ TOTALE

Pour Sherry Simon, il n'est pas surprenant de voir resurgir le thème de l'étrangeté de la langue dans un contexte de révisionnisme critique au Québec, « révisionnisme animé par le désir de penser à la fois la nouvelle hétérogénéité du texte québécois et le contexte du "post-nationalisme".¹ » L'auteure de l'article « La traduction inachevée » affirme que les études qui ont cours sur l'étrangeté de la langue peuvent s'envisager dans le prolongement de l'héritage colonial québécois. À propos de ces deux langues caractérisées par la faiblesse, celle aliénée du Québec colonisé et celle fragile des écritures immigrantes, Simon déclare : « Dans les deux cas, la faiblesse serait le résultat d'une trop grande ouverture à l'autre, de la trop grande porosité de la langue : [...].² » Et elle ajoute : « L'immigrant est "l'envers du colonisé" québécois, son miroir renversé, mais qui participe à un même dilemme de dépossession langagière : [...].³ » L'œuvre de Cocke reflète ce dilemme de dépossession du langage, dans la mesure où, comme nous l'avons vu au deuxième chapitre, elle révèle à la fois la faiblesse de la langue du colonisé et celle des écritures migrantes.

Nous envisagerons maintenant la langue d'écriture cockienne sous l'angle de la poétique de traduction inachevée telle qu'entendue par Sherry Simon dans son essai *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Plus précisément, nous verrons comment Cocke construit un discours réflexif sur la notion de traduction. La poétique de Simon s'articule dans *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte* non seulement par la présence d'un personnage-traducteur, Wladimir Zaratoustroff, mais également (et surtout) par des effets de traduction (le mécanisme de

¹ Sherry Simon, « La traduction inachevée », in Simon Harel (dir. publ.), *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Coll. « Théorie et littérature », Montréal, XYZ éditeur, 1992, p. 30.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*

traduction simultanée ou la construction syntaxique d'emprunt, pour ne nommer que ces exemples).

Dans un premier temps, les études de Barbara Folkart⁴ et d'Annie Brisset⁵ et plus particulièrement celle de Paul Ricœur sur la notion de traduction contribueront à circonscrire la poétique de Sherry Simon. Les réflexions de Cocke sur l'équivalence entre les langues et la nécessité de faire « passer le sens » nous amèneront ensuite à nous interroger sur la langue d'usage. Nous mettrons en lumière la dimension américaine de la langue d'écriture cockienne grâce aux essais de Jean-François Chassay, de Pierre Nepveu⁶ et de René Lapierre. Enfin, le discours réflexif sur la traduction met en relief une volonté de communicabilité totale qui rejoint ce que Walter Benjamin⁷ appelait le « pur langage ». L'espéranto traduit chez Cocke l'espoir de transcender les langues pour atteindre cette communicabilité totale.

3.1 La traduction inachevée : « être appelé dans toutes les langues »

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les protagonistes cockiens se voient confrontés à l'hétérogénéité de la langue. Pour exprimer la difficulté à vivre cette pluralité linguistique, Dieuble affirme que deux clichés inspirés de la prose de Kierkegaard l'impressionnent tout particulièrement :

1) « Comme on plonge son doigt dans la terre pour reconnaître le pays où l'on est, de même j'enfonce mon doigt dans la vie : elle n'a odeur de rien. Où suis-je ? Le monde, qu'est-ce que cela veut dire ? Que signifie ce mot ? [...] À quel titre ai-je été intéressé à cette vaste entreprise qu'on appelle la réalité ? Pourquoi faut-il que j'y sois intéressé ? N'est-ce pas une affaire libre ? » ...2) « Ma raison s'arrête, ou plutôt je la quitte. Un moment, je suis las, abattu, et comme mort d'indifférence ; le moment suivant, j'entre en fureur et je vais, désespéré, d'un bout du monde à l'autre, en quête d'un homme sur qui passer ma colère. Tout ce qui est en moi crie la contradiction. De quelle manière suis-je devenu coupable ? Ou suis-je non coupable ? Pourquoi suis-je donc appelé ainsi dans toutes les langues ? »⁸

De cette hétérogénéité de la langue se dégage un inconfort, une culpabilité. En réalité, le deuxième cliché qui impressionne Dieuble est à l'image de sa conception de la langue : d'un côté, être « mort d'indifférence » face à la langue que l'on parle (une ou l'autre, en

⁴ Barbara Folkart, *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Coll. « L'Univers des discours », Cadiac, Les Éditions Balzac, 1991, 481 p.

⁵ Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Coll. « L'Univers des discours », Longueuil, Le Preambule, 1990, 347 p.

⁶ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Coll. « Papiers collés », Montréal, Boréal, 1998, 375 p.

⁷ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.

autant qu'il y ait transmission du sens, que l'on comprenne ce qui est affirmé); de l'autre, tenter « furieusement » de s'affirmer dans *une* langue, d'en distinguer les caractéristiques particulières (qu'est-ce que l'américain?, par exemple, comme nous le verrons dans la section 3.2 du présent chapitre).

Cette manière d'« être appelé dans toutes les langues » peut être mise en lumière par la poétique de traduction de Sherry Simon élaborée dans son étude *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. La traduction est ici entendue en tant que « processus de négociation interlinguistique et interculturelle⁹ ». Par poétique de la traduction, Simon précise qu'il s'agit d'un

[...] procédé de création interlinguale qui a pour résultat la manifestation « d'effets de traduction » dans le texte, d'éléments d'interférence qui créent une certaine ouverture ou « faiblesse » sur le plan de la maîtrise linguistique et du tissu de références auxquelles s'affilie le texte. [...]

La poétique de la traduction utilise donc le rapport à la langue étrangère pour nourrir la création, se déployant dans cette zone frontière où création et transfert, originalité et imitation, autorité et soumission se confondent.¹⁰

La traduction est présente dans l'œuvre de Cocke non seulement au plan thématique, mais encore comme procédé de génération textuelle. La poétique de la traduction s'y fait sentir entre les langues, dans le brouillage des idées et des cultures. Pour illustrer son propos, Sherry Simon affirme, en parlant de l'œuvre de Jacques Poulin, « [...] : c'est la difficulté et les déplacements qu'occasionnent ces passages [entre l'oral et l'écrit, entre les langues, les idées, les genres et les cultures] que souligne l'opération de la traduction [...].¹¹ » Le caractère inachevé de la poétique de la traduction s'explique ainsi : « [q]uand le texte fait référence à une multiplicité de codes, on parlera d'un processus "inachevé", de traduction. Celle-ci n'accomplissant pas la totalité de son trajet naturalisant, créant plutôt un espace qui témoigne de l'interdépendance de l'ici et de l'ailleurs.¹² » Dans le deuxième chapitre, nous avons observé cette « faiblesse sur le plan de la maîtrise linguistique ». Au cours du présent chapitre, nous verrons plutôt une « ouverture dans le tissu de références auxquelles s'affilie le texte », c'est-à-dire que nous examinerons, grâce à la notion de traduction, comment Cocke soumet une réflexion sur la langue et de quelle manière l'auteur imprègne ses romans d'américanité, ce « tissu de références ».

⁸ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 48.

⁹ Simon, *Le trafic des langues*, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19-20.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

3.1.1 Traduire : fidélité *versus* trahison

Dans son essai *Sur la traduction*, Paul Ricœur envisage l'acte de traduire par l'entremise de deux points de vue : d'une part, comme le transfert d'un message verbal d'une langue à une autre; d'autre part, comme le synonyme de l'interprétation de tout ensemble signifiant à l'intérieur de la même communauté linguistique¹³. La première approche met en lumière la pluralité et la diversité des langues¹⁴ et la seconde, les difficultés et les paradoxes de la traduction¹⁵. Selon Ricœur, considérer l'acte de traduire sous ces deux angles illustre une volonté de transcender les langues, de faire « passer » le sens, de transmettre un message, mais souligne du même coup l'impossibilité d'une traduisibilité totale. Pour l'auteur de *Sur la traduction*, ces deux approches montrent un dilemme entre ce qui est traduisible, c'est-à-dire ce qui peut être transféré d'une langue à l'autre, et l'intraduisible, qu'il définit ainsi :

Non seulement les champs sémantiques ne se superposent pas, mais les syntaxes ne sont pas équivalentes, les tournures de phrases ne véhiculent pas les mêmes héritages culturels; et que dire des connotations à demi muettes qui surchargent les dénnotations les mieux cernées du vocabulaire d'origine et qui flottent en quelque sorte entre les signes, les phrases, les séquences courtes ou longues. C'est à ce complexe d'hétérogénéité que le texte étranger doit sa résistance à la traduction et, en ce sens, son intraduisibilité sporadique.¹⁶

Ce dilemme entre ce qui est traduisible et intraduisible est paralysant selon Ricœur :

[...] : ou bien la diversité des langues exprime une hétérogénéité radicale – et alors la traduction est théoriquement impossible ; les langues sont *a priori* intraduisibles l'une dans l'autre. Ou bien la traduction prise comme un fait s'explique par un fonds commun qui rend possible le fait de la traduction; mais alors on doit pouvoir soit *retrouver* ce fonds commun, et c'est la piste de la langue *originale*, soit le reconstruire logiquement, et c'est la piste de la langue *universelle*; originale ou universelle, cette langue absolue doit pouvoir être montrée, dans ses tables phonologiques, lexicales, syntaxiques, rhétoriques.¹⁷

Cette alternative théorique traduisible *versus* intraduisible, Ricœur propose de la remplacer par l'alternative pratique fidélité *versus* trahison qui permettrait d'établir des critères pour une « bonne » traduction. C'est cette dernière que nous retrouvons dans l'œuvre cockienne.

¹² *Ibid.*, p. 28-29.

¹³ Ricœur, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴ Ricœur s'inspire ici des réflexions d'Antoine Berman (*L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984).

¹⁵ Ricœur emprunte dans ce cas-ci aux réflexions de Georges Steiner (*Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1998).

¹⁶ Ricœur, *op. cit.*, p. 13.

L'auteur de *Sur la traduction* affirme, en ce qui concerne le critère de fidélité : « [...] : une bonne traduction ne peut viser qu'à une *équivalence* présumée, non fondée dans une *identité* de sens démontrable. Une équivalence sans identité. Cette équivalence ne peut être que cherchée, travaillée, présumée.¹⁸ » Lorsque Dieuble présente le synopsis à son producteur Frank Meyer, il explique la traduction du titre de son œuvre de la manière suivante : « J'attendais d'abord la réponse de Frank à mon synopsis dont le titre était GODEVIL. En français, ça se traduirait DIEUBLE. Nous nous mouvons dans un monde plus qu'ambigu où l'art et l'industrie sont frère et sœur.¹⁹ » Cette « *équivalence* présumée », Cocke la souligne en utilisant le conditionnel présent : « ça se traduirait ». La fidélité de la traduction est ici plus probable que déterminée et définitive. Le fait de souligner l'idée contre-culturelle que l'art et l'industrie sont frère et sœur (en d'autres termes, que l'art est commercial) insinue que la fidélité de la traduction est ici une obligation. L'art, pour se vendre, doit être traduit, et ce, fidèlement. La traduction n'est pas ici un choix délibéré.

En s'appuyant, comme Paul Ricœur, sur les réflexions d'Antoine Berman concernant la pluralité et la diversité des langues, Annie Brisset affirme, dans une étude sur la traduction de la production théâtrale au Québec : « La traduction soumet l'œuvre à de multiples changements pour qu'une fois transférée, cette œuvre soit *acceptable*, c'est-à-dire conforme à l'ensemble des codes qui régissent à des degrés divers le discours de la société-cible.²⁰ » Ainsi la notion de fidélité telle qu'entendue pour Ricœur prend de plus pour Brisset une dimension sociale. Cette même dimension se révèle dans l'œuvre de Cocke par une dénonciation du bilinguisme au Québec :

Une femme c'est comme un paysan. L'ensemble de l'idéologie et du système féodalo-patriarcal chancelle devant l'autorité des paysans quand ils se révoltent. Mais qu'est-ce que j'ai à foutre avec la politique ? Le socialisme a d'abord eu des activités capitalistes, le capitalisme des activités socialistes, ils se sont mêlés, et ça a donné le Fouvernement-Govermin de l'Ednom, foutaise bilingue, correspondant à l'ancien mythe d'un gouvernement unique, alors que les plus belles choses de l'humanité viennent des minorités, à présent tuées.²¹

L'expression « Fouvernement-Govermin » souligne ici à la fois la situation linguistique québécoise²² et la nécessité de l'acte de traduire (qui est devenu une exigence du fait de

¹⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 34.

²⁰ Brisset, *op.cit.*, p. 26.

²¹ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 174.

²² Telle que nous l'avons décrite au chapitre II, à la section 2.2.

cette situation). La présence des termes dans les deux langues montre que ce qui est « acceptable », pour la « société-cible », dans ce cas le Québec, c'est le bilinguisme. La traduction devient encore une fois une obligation.

En ce qui a trait à l'autre penchant de l'alternative pratique, la trahison, Ricœur souligne qu'il n'existe pas de critère absolu de la « bonne » traduction : « [...] ; pour qu'un tel critère soit disponible, il faudrait qu'on puisse comparer le texte de départ et le texte d'arrivée à un troisième texte qui serait porteur du sens identique supposé circuler du premier au second. La même chose dite de part et d'autre.²³ » L'impossibilité d'un critère absolu de la « bonne » traduction révèle une dualité entre les langues. Cette dualité se répercute chez les protagonistes de l'œuvre cockienne. Par exemple, pour désennuyer une errante qui arrive chez lui par hasard, Jésus Tanné invente un *happening* en quatre actes qui se termine de la manière suivante :

4) *Acte d'accusation* : en ayant marre de se brosser les dents en même temps chaque matin, ils [Edam et Ave, les protagonistes du *happening*] lisent chacun de leur côté *Tristan & Iseult*. Lui, la version française, elle la version anglaise. Comme les 2 versions sont différentes, quand ils en font le bilan ils s'engueulent et se quittent. Elle n'est pas enceinte de lui, la naissance du monde n'aura pas lieu et Dieu se suicide en sautant d'un nuage.²⁴

Cette différence entre les deux versions de *Tristan & Iseult* met en scène le critère de trahison proposé par Ricœur. L'impossibilité de dire la même chose dans les deux langues pousse les personnages dans une impasse. Chez Cocke, la traduction, qu'elle soit « bonne » ou « mauvaise », donne lieu à une confrontation.

Cette alternative fidélité/trahison met en évidence la notion d'équivalence entre les langues. Dans un premier temps, Cocke est conscient que l'on ne peut traduire qu'approximativement, que les langues ne peuvent s'équivaloir totalement. Annie Brisset déclare à ce propos : « Quelles que soient, par conséquent, les relations d'équivalence potentiellement dictées par le texte d'origine, la traduction est assujettie au possible de la langue, [...].²⁵ » Dans l'extrait qui suit, c'est justement ce « possible de la langue » que Cocke met en évidence :

L'Atlantique aime le plagiat aussi a-t-il brodé de nouvelles paroles sur l'adaptation française d'une chanson de Leonard Cohen, interprétée par l'adaptateur, Graeme Allwright.

*L'Étranger au sens d'Albert Camus
est un homme petit et tout nu*

²³ Ricœur, *op. cit.*, p. 39.

²⁴ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 175.

²⁵ Brisset, *op. cit.*, p. 26.

*mais qui est vrai et surtout sincère
un sang rouge bat dans son cœur vert
pourtant sa vie n'est pas un calvaire
à peine un grand chemin de croix,
À peine un grand chemin de croix.*

paroles qui se perdent dans l'air des temps, parallèlement aux lois de l'incommunicabilité, tout comme on ne peut pas traduire le mot allemand « relativierung » (qu'utilisait Einstein) par « relativation ».²⁶

Constater « le possible de la langue » amène à faire ce que Paul Ricœur appelle le deuil de la traduction absolue. Cette traduction absolue, Ricœur l'explique en ces termes :

[...] le rêve de constituer la bibliothèque totale qui serait, par cumulation, *le Livre*, le réseau infiniment ramifié des traductions de toutes les œuvres dans toutes les langues, se cristallisant dans une sorte de bibliothèque universelle d'où les intraductibilités auraient toutes été effacées.²⁷

L'auteur de *Sur la traduction* ajoute : « Ce qui serait alors visé, serait le pur langage, [...], que toute traduction porte en elle-même comme son écho messianique. Sous toutes ces figures, le rêve de la traduction parfaite équivaut au souhait d'un gain pour la traduction, un gain qui serait sans perte.²⁸ » Ainsi, en admettant que l'on ne peut traduire le mot allemand d'Einstein, Cocke fait ici ce deuil de la traduction absolue. Il accepte l'écart entre l'adéquation et l'équivalence, il met en évidence une équivalence sans adéquation.²⁹ C'est parce que l'on ne peut traduire qu'approximativement d'une langue à une autre que l'écrivain insère plusieurs langues à même la matrice française de son œuvre. En changeant le mot courant de « traducteur » pour celui d'« adaptateur » (Graeme Allwright), Cocke attire l'attention sur le terme et par le fait même sur l'acte de traduire. La traduction constitue ici un travail d'adaptation et d'ajustement d'une langue vers une autre. On retrouve dans *Va voir au ciel si j'y suis* l'explication de ce qu'est la relativité, ce mot impossible à traduire :

- Jésus, cet homme est l'unique descendant de Albert Einstein, vous savez, l'inventeur de la théorie du cas échéant au siècle dernier !
- La théorie de la relativité !
- C'est ce qpe (sic) je disais. Je vous présente Frank Einstein.³⁰

²⁶ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 120-121.

²⁷ Ricœur, *op. cit.*, p. 17.

²⁸ *Ibid.*, p. 18. Par « langage pur », Ricœur fait ici écho au texte « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin auquel nous reviendrons à la section 3.3 du présent chapitre.

²⁹ Ricœur, *op. cit.*, p. 19.

³⁰ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 89.

La traduction en tant que travail d'adaptation et d'ajustement pourrait ici être comparée à la théorie du cas échéant. Dans le cas où il n'y a pas d'équivalent total de sens, dans le « cas échéant », on ne peut que copier imparfaitement une langue. Adapter, ajuster la langue vers une autre, n'est-ce pas relativiser la langue ? N'est-ce pas faire un travail de relativisation ?

Le deuil de la traduction absolue se fait parfois sentir dans la syntaxe même de l'œuvre de Cocke. En utilisant la construction syntaxique d'emprunt, la langue française s'écrit en anglais ou *vice versa*. Par exemple, dans *L'emmanuscrit de la mère morte*, un emprunt à la langue anglaise est révélé dans la syntaxe : « Je m'aperçus avec frayeur que mon copain-mécène était parti avec.³¹ » De surcroît, dans *Va voir au ciel si j'y suis*, Jésus décrit ainsi une femme qu'il rencontre : « Une femme-que-tu-aurais-envie-de-faire-l'amour-avec s'amène seringue en main.³² » La construction syntaxique d'emprunt est mise en relief par la série de traits d'union. Cette série souligne ce que Barbara Folkart appelle un « refoulement » ou un « rejet » traductionnels. Concernant l'emprunt à la langue anglaise reproduit dans la traduction et mis en évidence par l'utilisation de guillemets³³, Folkart remarque :

Le maintien du signifiant de départ, solution dont le rendement lexical dépend de l'aptitude du lecteur à décoder son signifié et dont le rendement pragmatique et référentiel est à peu près nul, finit par distancier l'unité en question, l'auréolant d'un exotisme qui n'existait nullement dans l'original, voire l'aliénant, comme le montrent les guillemets obsessionnels dont sont affublées ces désignations [...], marges révélatrices d'un refoulement sinon d'un rejet traductionnels.³⁴

Les traits d'union, de la même manière que les guillemets, illustrent l'exotisme de la construction syntaxique d'emprunt et révèlent la volonté de rejeter la traduction absolue au profit d'une langue plurielle, capable d'accueillir l'altérité. Cette façon de moduler la forme de la phrase pour mimer la langue étrangère instaure un dialogue entre les syntaxes anglaise et française. De plus, défaire la structure habituelle de la langue française rappelle avec plus d'insistance la volonté contre-culturelle d'aller à l'encontre de la norme. La construction syntaxique d'emprunt met dans ce cas-ci encore plus en lumière la libéralisation des mœurs sexuelles, un paramètre important de la contre-culture.

³¹ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 41.

³² *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 183.

³³ Folkart donne, entre autres, l'exemple suivant : « Johnny s'est bien amusé à la "Little League" ». (Folkart, *op. cit.*, p. 156.)

³⁴ *Ibid.*, p. 157.

Si Cocke fait le deuil de la traduction absolue, la traduction est parfois même perçue comme n'étant pas le passage nécessaire pour accéder au sens d'une affirmation. Par exemple, pour contrer le Bill 69, cette loi qui stipule que l'amour est devenu une perte de temps, Jésus Tanné propose plusieurs solutions : « La subversion systématique ? Faire du porte à porte pour vendre "Le Journal du Séducteur" de Soeren (sic) Kierkegaard traduit du danois par F et O Prior et M H Guignot ?³⁵ » La mention « traduit du danois » sert davantage à souligner les origines de Kierkegaard et moins à montrer l'importance de cette traduction. D'ailleurs, Cocke ne signale à aucune autre reprise le nom des traducteurs et n'apporte pas de détail ou de précision sur leur travail de traduction. En réalité, l'expression « traduit du danois » rappelle plutôt le questionnement de Cocke sur les différences ethniques, comme le fait remarquer Dieuble dans le second roman : « Je plaçai la cad en stationnement illégal, entre une bagnole de flics et un immigrant la tête en l'air à se demander si le ciel d'ici et le ciel de Grèce était le même.³⁶ » Traduire permet de faire un pont entre les langues, mais, par le fait même, l'auteur soulève un questionnement : sommes-nous réellement différents parce que nous venons d'ailleurs, ou sommes-nous semblables, tout compte fait ? La traduction n'est alors pas une nécessité.

Dans la même perspective, le traducteur a une importance relative dans l'œuvre cockienne. Wladimir Zaratoustroff occupe la fonction de traducteur au cours du troisième chapitre de *L'emmanuscrit de la mère morte*. Au cours du roman, il est principalement le « bras droit » de Dieuble dans le projet cinématographique. À la fin de ce troisième chapitre, le personnage principal affirme : « Je suis en mesure de prouver que je suis DIEUBLE ; que vous prononciez mon nom « dieu-bleu » ou « dieubl' » ça m'indiffère. Les problèmes de langue concernent les traducteurs, ou, dans un autre ordre d'idées autant valable, les amoureux, enfin ce qu'il en reste.³⁷ » Il y a une volonté chez Cocke de transcender les langues, d'aller au-delà de l'accent et de la prononciation de la langue. En réalité, la langue compte peu, c'est plutôt ce qui est dit qui importe. C'est la capacité d'une langue à transmettre une information, c'est-à-dire sa « communicabilité », qui s'avère essentielle.

Ce caractère facultatif de la traduction apparaît parfois comme un élément ironique. En fait, Cocke ironise sur l'acte de traduire. Par exemple, c'est le cas lorsque Marie-Vierge relate ses origines familiales à son mari Jésus Tanné : « En 1804, Toussaint

³⁵ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 121.

³⁶ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 63.

³⁷ *Ibid.*, p. 52.

Charbonneau épousait l'indienne Sacajawea (elle avait 18 ans) dans le Nord-Dakota; [...].³⁸ » Dans un français correct, nous aurions dû lire « Dakota du Nord » et non « Nord-Dakota », traduction mot à mot de « North Dakota ». Dans son essai *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Barbara Folkart mentionne les théories de Jean-Louis Laugier qui favorise une traduction contre-idiomatique³⁹ à outrance, cette pratique s'attardant à la mise en forme purement linguistique : « C'est le grain de la langue, et non pas la structuration discursive, la texture du syntagme plutôt que ses contours, que veut reproduire Laugier, ceci afin de permettre au lecteur francophone de "lire de l'anglais en français".⁴⁰ » La traduction que fait Cocke de « North Dakota » par « Nord-Dakota » pourrait s'envisager dans la même perspective que la traduction contre-idiomatique de Laugier. Par contre, dans l'œuvre cockienne, il s'agit d'exhiber avec ironie les structures de la langue anglaise. Comme le mentionne Folkart : « [...], la reproduction scrupuleuse des micro-structures entraîne fatalement une perte d'information, esthétique et autre : [...].⁴¹ » Mais chez Cocke, cette « perte d'information » révèle l'altérité de la langue et ajoute « le connoté "ainsi s'expriment les anglophones".⁴² » Traduire ainsi le nom d'un État américain se moque du peuple même des États-Unis⁴³.

Dans la même perspective, les noms des lieux dans *Va voir au ciel si j'y suis*, qu'ils soient inscrits à rebours, qu'ils soient traduits correctement ou non, semblent avoir peu d'importance. On s'en aperçoit d'ailleurs à d'autres reprises, par exemple : « Damoiselle No 1 : – Je m'appête à gagner l'Euqixem... Ocixem ou ailleurs.⁴⁴ » Ou encore : « Il a maille à partir avec Sartre échappé de Sartrouville à douze cacophomètres de Sirap, ou Paris, comme ils disaient alors...⁴⁵ » Cocke se joue ici des frontières entre les langues. Pour donner un autre exemple, lorsque Dieuble explique comment il a pu vivre de son écriture, on peut lire : « Je terminais chaque nuit au "Club", avec une fille toujours

³⁸ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 40.

³⁹ Par traduction contre-idiomatique, Barbara Folkart entend : « Pratique qui se singularise par le choix, comme unités de traduction, d'unités structurales plutôt que d'unités idiomatiques : "it's raining cats and dogs" deviendra, avec la traduction contre-idiomatique, "il pleut des chats et des chiens", plutôt qu'"il pleut à sceaux" ; "bitter cold" donnera "d'amères froidures" plutôt que "froid vif" [...]. » (Folkart, *op. cit.*, p. 455.)

⁴⁰ *Ibid.*, p. 299.

⁴¹ *Ibid.*, p. 302.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Nous examinerons dans la deuxième section du présent chapitre la notion d'américanité et comment l'image même des États-Unis est établie dans l'œuvre de Cocke.

⁴⁴ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 104.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 167.

différente, selon la couleur de ma chemise, mais le matin, je rédigeais en vitesse des textes-savon pour la télé, [...].⁴⁶ » Le mot « textes-savon » est une traduction cockienne de « soap opera ». Cette traduction contre-idiomatique rappelle de façon manifeste l'expression originale anglaise. Cela entraîne ce que Folkart appelle un « tourisme de pacotille » : « [...] (l'Amérique en quinze jours, l'anglais par les cassettes qu'on fait jouer pendant qu'on dort) »⁴⁷. Ainsi, il s'agit d'une part de donner un connoté d'exotisme à la langue de départ. Mais d'autre part il faut en même temps envisager la traduction comme une « modalité de mention⁴⁸ », c'est-à-dire que la traduction « mentionne » la langue étrangère à travers celle de départ.

3.2 Traduit de l'américain

Chez Cocke, mentionner l'étrangeté, l'exotisme, c'est aussi faire apparaître la dimension américaine de la langue. Dans l'article de Claude Beausoleil cité au chapitre précédent, concernant le troisième roman cockien intitulé *Louve storée*, on peut lire : « Avec ce troisième récit, Emmanuel Cocke continue à être le Joe Dassin du roman québécois. "On a fait l'amour. Sur un beau tapis de peau blanche, entourée (sic) de gadgets fonctionnels, dont certains érotiques, ou plutôt sensuels." (p. 51) Ah! cette Amérique fofolle...⁴⁹ » Si l'auteur est d'abord comparé à un chanteur français, Beausoleil souligne également la conscience aiguë de la proximité géographique et culturelle des États-Unis dans l'œuvre cockienne. En effet, dès les premières pages de *L'emmanuscrit de la mère morte*, Cocke situe d'entrée de jeu son personnage en utilisant l'expression courante « presque-Amérique » des années soixante-dix : « Neigeait-il en mes rues de presque-Amérique ? Je ne sais plus. Je déambulais, plein d'inattention pour le monde extérieur, les yeux scrutant le ciel par-dessus les bâtisses anonymes, en quête de l'histoire à sensation qui enrichirait mon compte en banque.⁵⁰ » Beausoleil rappelle également des traits caractéristiques permettant d'inscrire les romans de Cocke dans cette « Amérique fofolle » : l'émancipation sexuelle de la contre-culture américaine ainsi que l'importance de l'univers technologique. Paul-André Bourque, dans un article s'intitulant

⁴⁶ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 22.

⁴⁷ Folkart, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Beausoleil, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁰ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 19. Cette expression « presque-Amérique » est non seulement le titre d'une revue contre-culturelle, mais encore est-elle née vers 1967 pour désigner l'ambivalence, la dualité de la culture et de la littérature québécoises entre ses origines

« L'américanité du roman québécois » publié en 1975, est étonné de « l'important coefficient d'américanité de la vie québécoise et de la difficulté éprouvée à déterminer la teneur de ce coefficient en termes exacts.⁵¹ » Bien que Bourque semble surpris de ce degré d'américanité des œuvres littéraires québécoises, Cocke, pour sa part, met en lumière non pas une « presque-Amérique » mais plutôt une « américanité » telle qu'elle a pu être entendue par Pierre Nepveu, Jean-François Chassay et René Lapierre, entre autres, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix.⁵² L'américanité est un concept difficile à définir précisément. En effet, il est parfois difficile de résumer un concept culturel et littéraire qui englobe un territoire aussi vaste que celui de l'Amérique et où se parlent de nombreuses langues⁵³. Pour Nepveu, l'américanité se circonscrit d'abord par la manière subjective d'habiter le lieu : « [...] : comment habite-t-on vraiment l'Amérique, et comment la vie intérieure y est-elle possible?⁵⁴ » Et il ajoute plus loin : « Comment surtout la littérature, dans son insatiable appétit de résistance, se détourne-t-elle des grands mythes de l'espace pour inventer, quelque part, dans une chambre, une maison, une ville, une autre manière d'être dans le Nouveau Monde?⁵⁵ » Pour sa part, Lapierre envisage en premier lieu l'américanité avec un regard subjectif :

L'Amérique dont je veux parler englobe certes l'idée de l'Amérique-nation, mais elle déborde la référence sociologique, politique, culturelle que l'on a coutume de rattacher de manière exclusive au mot et cherche à prendre pied plus bas, sur le *sentiment* qui fonde et qui supporte tout cela, et sert d'assise à quelque chose qui n'est pas la France et qui ne relève pas d'un modèle européen de société et de culture.⁵⁶

Chez Cocke, cette dimension américaine transparaît bien souvent par l'entremise de la traduction. C'est à travers la dualité des langues, c'est en les comparant que les caractéristiques de chacune d'entre elles apparaissent. Le discours réflexif sur la traduction rend perceptible l'américanité des romans cockiens. D'ailleurs, tant Lapierre que Chassay ont intitulé un de leurs chapitres « Traduit de l'américain » pour révéler les particularités linguistiques de la langue américaine.

européennes et américaines. (Paul-André Bourque, « L'américanité du roman québécois », *Études littéraires*, vol. 8, no 1, avril 1975, p. 11.)

⁵¹ Bourque, *op.cit.*, p. 10.

⁵² À noter que nous nous limiterons principalement aux réflexions sur la langue américaine qui est le cœur de notre propos et non pas à l'américanité en général.

⁵³ Chassay, *L'ambiguïté américaine*, p. 17-18.

⁵⁴ Nepveu, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁶ Lapierre, *op. cit.*, p. 12-13.

En plus de la présence marquée de l'anglais dans *L'emmanuscrit de la mère morte* et *Va voir au ciel si j'y suis*, comme nous avons pu le constater grâce à l'analyse de l'alternance codique dans le second chapitre, nous pouvons aussi affirmer que la langue d'écriture cockienne est caractérisée par les particularismes de l'américain. Lorsqu'il décrit la rédaction de son Œuvre cinématographique, le narrateur de *L'emmanuscrit de la mère morte* déclare : « Je l'avais rédigée directement en anglais, ou plutôt en américain, ce qui n'est parfois pas tout à fait pareil.⁵⁷ » Dans le chapitre « *Traduit de l'américain* » de *Fils, lignes, réseaux. Essai sur la littérature américaine*, Jean-François Chassay s'appuie sur les œuvres de William Faulkner et de Vladimir Nabokov pour circonscrire les particularités de la langue américaine.⁵⁸

De prime abord, Chassay souligne la difficulté de traduire l'américain de William Faulkner à cause de l'oralité dont est imprégnée la langue. Cette même oralité met en lumière des « réserves d'agressive énergie⁵⁹ ». Il faut mentionner que Faulkner est un écrivain du Sud des États-Unis qui s'est appliqué à « écrire le Sud⁶⁰ », c'est-à-dire à rendre compte, à même la langue, de cette sensation de défaite suite à la guerre de Sécession, de cette volonté de « reconstruire un monde disparu⁶¹ », de traduire le niveau populaire de la langue du Sud face à l'anglais littéraire du Nord, par exemple. L'écriture phonétique des manuscrits de Brokendov, le père de Jésus Tanné, rappelle cette « agressive énergie », avec certaines nuances toutefois. À la fin du premier roman, Jésus Tanné, avant son exécution (qui n'aura finalement pas lieu), reçoit les manuscrits de son père. Si les mots des manuscrits conservent leur sonorité francophone, l'orthographe usuelle est transgressée pour faire apparaître la prononciation d'un anglophone parlant le français : « Il ai rantré deu geour plu târ é ma inssulté, dizan queu mon peti non, Brokendov, ça veunê de l'englê Broken Down é queu ge parlê mieu anglê que phrenssai.⁶² » L'écriture phonétique de Cocke n'est évidemment pas l'oralité du Sud des États-Unis de Faulkner. Par contre, elle illustre une volonté de faire entendre la situation

⁵⁷ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 34.

⁵⁸ Nous retiendrons seulement les caractéristiques qui concernent plus précisément l'œuvre cockienne.

⁵⁹ Chassay compare l'original de Faulkner à une traduction pour souligner « ces réserves d'agressive énergie » : « Ce dernier [Coindreau, le traducteur] traduit par exemple, "C'est alors que j'ai appris que les mots ne servent à rien, que les mots ne correspondent jamais à ce qu'ils s'efforcent d'exprimer", la phrase suivante énoncée par Addie [un personnage de *Tandis que j'agonise* de Faulkner] : "That was when I learned that words are no good; that words don't ever fit even what they are trying to say at". » (Chénétier in Chassay, « Traduit de l'américain », p.172.)

⁶⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁶¹ *Ibid.*, p. 173.

⁶² *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 196-197.

diglossique québécoise entre francophones et anglophones⁶³. Le fait que Brokendov se dise insulté à l'idée qu'il parle mieux anglais que français en témoigne. De la même façon que l'oralité de Faulkner souligne l'accent du Sud, l'écriture phonétique de Cocke illustre une dualité linguistique. Les déclarations de Brokendov Tanné sont le récit de l'enfance de Jésus et montrent que le désir de rébellion du protagoniste était perceptible dès cette période : « Aprai sa disspariçion j'ê pançé a sê pansé a lui... çï jeu meu çouviun biain il voulê détruir le monde aphun queu le mond ! neu le détruiz pa.⁶⁴ » Le fait que l'orthographe soit modifiée permet de prendre conscience de l'accent et de la prononciation du personnage et signale l'absence de commune mesure entre les langues française et anglaise. Cette dualité linguistique rappelle la poétique de traduction. Effectivement, pour Sherry Simon,

[l]es accents ont un effet frappant : ils dénotent un respect très poussé pour les formes spécifiques que prennent les échanges interculturels et un souci d'exactitude dans la reconstitution de l'histoire culturelle. L'accent est le lieu d'une articulation ; il est la trace d'une prise de contact entre deux codes.⁶⁵

L'attention accordée à l'écriture phonétique illustre ici les tensions de l'identité pluriculturelle. Cocke utilise également ce type d'écriture pour imiter d'autres accents. Par exemple, Jésus Tanné rencontre le capitaine Erotico sur un navire appartenant aux Forces de l'Underground Révolutionnaire, qui l'informe de l'adoption prochaine du Bill 69 : « – Bon. Enregistre mentalement tout cé qué jé vais té dire. C'est très importante. Voici : lé Bill 69 est en voie d'être adopté.⁶⁶ » Des traces du parler populaire sont aussi présentes. À titre d'exemple, lorsque sa secrétaire lui rappelle qu'il voulait arrêter la production du film de Dieuble, Frank Meyer lui répond : « J'm'en souviens pas.⁶⁷ » C'est également le cas dans *Va voir au ciel si j'y suis* lorsque le narrateur relate le slogan d'une publicité : « “Chez Jerry et Willie/ J'vous l'dis c'est garanti./ C'est les rois...”⁶⁸ » Ainsi, cette « prise de contact entre deux codes » est l'articulation d'une tension linguistique.

Par ailleurs, l'auteur de *Fils, lignes, réseaux* explique que « [...], l'accumulation des points de vue narratifs subjectifs qui se succèdent [dans le roman de Faulkner] impose

⁶³ Voir la section 2.2 du chapitre II au sujet de cette situation diglossique.

⁶⁴ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 197.

⁶⁵ Simon, *Le trafic des langues*, p. 160.

⁶⁶ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 69.

⁶⁷ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 167.

⁶⁸ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 18.

la logique d'une *approximation* d'un monde.⁶⁹ » Pour Faulkner, rompre avec le fil de l'histoire (les répercussions de la guerre de Sécession, la dualité entre le Nord et le Sud, entre autres), entraîne cette « logique d'approximation d'un monde ». Dans *L'emmanuscrit de la mère morte*, Cocke déconstruit la narration en changeant constamment de points de vue narratifs. La trame narrative étant parfois à la première personne, parfois à la troisième, l'auteur passe volontairement de l'une à l'autre : « Des fois je pense à moi à la première personne, des fois à la troisième. C'est pas de ma faute et c'est sain.⁷⁰ » La narration oscille aussi du « plus-que-présent » à l'« imparfait total » : « Dieuble eut un soupir de soulagement. L'Œuvre contiendrait de bonnes séquences. Il songea même un instant flashique à revenir au plus-que-présent de la première personne du singulier, [...].⁷¹ » Ou encore : « – Pourquoi me ramener à l'imparfait total de la troisième personne, aska-t-il.⁷² » Cette déconstruction narrative met en évidence l'« approximation d'un monde ». En ce sens, Chassay affirme que le centre disparaît⁷³ de la narration faulknerienne, qu'il est difficile de percevoir le fil conducteur. Dans le second roman de Cocke, le narrateur se demande : « Comment se fait-il que le diamètre du cercle dont je suis le centre soit élastique, alors que chaque point de la circonférence est sans cesse équidistant de ce même centre ?⁷⁴ » Chez Cocke, cette trame narrative dont « le centre disparaît » rappelle l'interrogation de Nepveu : « comment la vie intérieure est-elle possible en Amérique? ». La narration est à l'image du colonisé et de l'apatride, de « l'européen avec vingt-cinq hivers d'ici » ou du « mutant buté », de leur identité approximative, en d'autres termes⁷⁵.

De cette question complexe de l'identité, Chassay remarque que la conscience américaine se joue à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Du dedans, parce qu'il s'agit de se couper de ses racines européennes; du dehors, étant donné que cette conscience se construit par l'apport de tous ceux qui viennent d'ailleurs. Comme colonisé, ou comme apatride, selon le qualificatif qu'il donne à ses protagonistes, Cocke met en scène cette complexité de la conscience américaine. Par contre, cette dualité prend une connotation contre-culturelle dans la mesure où le plus grand défi est l'émancipation de soi : la

⁶⁹ Chassay, « Traduit de l'américain », p. 173.

⁷⁰ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 109.

⁷¹ *Ibid.*, p. 138.

⁷² *Ibid.*, p. 134.

⁷³ Chassay, « Traduit de l'américain », p. 175.

⁷⁴ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 50.

⁷⁵ Voir la section 2.1 du chapitre II à ce sujet. Mais dans cette accumulation de points de vue narratifs, nous pourrions également voir un trait caractéristique du courant de la postmodernité.

libération de « l'intérieur de soi » face au monde extérieur. Dès les premières pages de *Va voir au ciel si j'y suis*, Jésus Tanné est confronté à cette dualité contre-culturelle :

Ainsi, maintenant, là dans ma cuisine, me préparant un bon café pour fêter le jour qui se lève dans mes entrailles, *l'extérieur* me commande de débrancher la cafetière électrique afin que le café ne soit pas brûlé – surtout qu'il n'en reste que pour une tasse, tandis que *l'intérieur* me recommande d'être cool, et de continuer à réaliser le film incessant de ma vie.⁷⁶

Il s'agit ici d'une réflexion sur le dilemme entre devoir et désir. Le fait que Cocke ait mis les termes « *extérieur* » et « *intérieur* » en italique montre la conscience du personnage face à ce qui l'habite et ce qui est hors de lui, face aux tensions qui fondent son identité. Dans *L'emmanuscrit de la mère morte*, la dualité intérieur/extérieur fait référence à l'expérience psychédélique vécue par les personnages : « Et Dieuble se plaça comme un automate sur la ligne de départ; les sabots de l'âne prisait le talc de la ligne consciencieusement tracée. Les yeux enfouis dans les gencives, il songea "mondintérieur est plus vrai que mondextérieur"; [...].⁷⁷ » L'expérience psychédélique serait une échappatoire au « mondextérieur » et une façon d'atteindre le « mondintérieur ».

Dans une autre étude de Jean-François Chassay sur l'américanité, intitulée *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, l'auteur prend l'idéologie de la communication comme hypothèse de travail : « L'univers américain est un univers médiatique.⁷⁸ » Selon Chassay, l'importance de la cybernétique, l'effet des mass média et la société de consommation, pour ne nommer qu'eux, ont contribué à ce que « [...] tous les phénomènes du monde visible [puissent] se comprendre en termes de relations, d'échange et de circulation de l'information.⁷⁹ » La multiplication des machines et des infrastructures technologiques se répercute dans les thématiques et dans la langue cockienne. Le troisième chapitre de *L'emmanuscrit de la mère morte* illustre en ce sens l'importance de l'idéologie de la communication. En effet, ce troisième chapitre s'intitule « Ni Dieu ni Diable », titre qui correspond à celui de l'Œuvre cinématographique de Dieuble. En fait, celui-ci est une « (traduction simultanée de l'américain par Wladimir Zaratoustroff)⁸⁰ » de l'Œuvre. Ce n'est qu'au début du chapitre suivant que l'on s'aperçoit véritablement qu'il s'agissait d'une traduction lorsqu'on peut lire : « Wladimir

⁷⁶ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 8.

⁷⁷ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 229.

⁷⁸ Chassay, *L'ambiguïté américaine*, p. 27.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 43.

Zaratoustrogoïff commençant à bafouiller, rendu à “de l’ignoble que du beau”⁸¹, je lui enjoignais de se taire et de goûter in petto le bégaiement de sa diction. Je lui arrachai mon manuscrit, sur la promesse qu’il serait mon assistant-d’âme, pendant le tournage de l’Œuvre.⁸² » Cette traduction simultanée se compare à un exercice de doublage cinématographique. Il y a en effet plusieurs traces d’écriture filmique dans le processus de traduction simultanée. Par exemple, le personnage est plongé dans un univers filmique et ses observations rappellent les didascalies ainsi que la description de plans contenus dans un scénario :

Je vis une tasse de nescafé et une voix qui disait « Dieu te l’offre ». Voir une voix dénonce automatiquement une personnalité de visionnaire surpuissant. La voix était belle, elle avait mis ses ondes de mariée, elle était blanche. Gosse précoce, je balançai le liquide sur la gueule de Dieu qui venait d’apparaître sur un écran de cinérama ; venais-je de souiller une image de la réalité avec une tache de rêve.⁸³

Plus loin dans la traduction simultanée, le terme « flash » traduit également le langage cinématographique.

Un flash vous est venu depuis un bon moment. Un flash qui symbolise une image prise au hasard des clichés préfabriqués par les front-pages internationaux des magazines de la Décadence. On peut m’imaginer en tant que Roy des Hippies, Mister Hip en personne, couronné de lauriers découpés dans des fleurs de pavot. [...] C’est un mauvais flash que ce flash.⁸⁴

Ainsi, la traduction simultanée s’apparente au doublage filmique. Doublage parce que de cette traduction, nous ne lisons jamais l’original; seul le texte traduit apparaît dans le roman. La traduction est donc originaire. Il faut remarquer que c’est d’abord la mention « traduction simultanée de l’américain » qui souligne l’univers cinématographique de ce troisième chapitre. Dans cette perspective, la dimension américaine de la langue met en lumière l’idéologie de la communication, et *vice versa*.

La notion de traduction simultanée apparaît à une autre reprise dans *L’emmanuscrit de la mère morte*. Par exemple, Forsythia est un personnage provenant d’un autre système solaire et ne pouvant s’exprimer en langue française. Lorsqu’elle se présente à Dieuble, elle lui explique comment elle procède pour comprendre leur langage : « – Je ne parle pas. Mais mon mécanisme crânien contient un système de

⁸¹ À noter que ce troisième chapitre se termine par la phrase suivante : « Dans le fond, ma spécialité, c’est de jouir avec autant d’humour de l’ignoble que du beau. » (*L’emmanuscrit de la mère morte*, p. 53.)

⁸² *Ibid.*, p. 55.

⁸³ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 52.

traduction simultanée retransmis à une voix automatique.⁸⁵ » Dans ce cas-ci, c'est un mécanisme qui transforme la pensée en mots, qui retransmet la pensée à travers la langue. En s'inspirant de *Copies conformes* de Monique LaRue, roman qui explore l'espace urbain de San Francisco avec pour toile de fond Montréal, Sherry Simon analyse le décalage identitaire et le dédoublement linguistique (entre le français et l'anglais) de la narratrice Claire, ainsi que l'univers hypertechnicisé de la recherche en traduction automatisée. Cet univers incarne pour Simon « [...] le rêve de la communication instantanée par-delà toutes les barrières de la différence.⁸⁶ » Elle ajoute :

Le mari de Claire travaille activement à la recherche d'un logiciel de traduction automatisée qui fournirait la « solution au passage des langues humaines au langage binaire des machines » [...]. Contre ce « fantasme archaïque » qu'est le risque de la confusion des langues dans une dissonance babélique [...], la technologie informatique fait miroiter une utopie, celle de la parole universelle.⁸⁷

L'univers de Cocke étant celui de la contre-culture, l'auteur élabore en ce sens un discours dénonçant la technocratie et l'utilisation de la machine au détriment de l'homme. La technologie offre la possibilité de mettre en œuvre, par l'entremise des personnages, cette volonté, bien qu'utopique, de transcender la langue et d'offrir une parole universelle. Ainsi, avec la traduction simultanée, Cocke met en relief cette même parole sans oublier la nécessité des échanges interlinguistiques.

Tout comme Jean-François Chassay, René Lapierre a tenté de circonscrire les particularités de la langue américaine. Pour sa part, Lapierre précise ce qu'est l'américain par rapport à l'écriture de Raymond Carver, en comparant la traduction d'un texte de cet écrivain à son original. L'auteur d'*Écrire l'Amérique* constate que

[l']américain (plus justement que l'anglais) parlerait en quelque sorte pour nous la langue de cette profondeur, il figurerait verbalement cette passive densité qui donne leur gravité aux créatures de Carver. Il aurait, en un mot, le pouvoir poétique de représenter la force d'inertie qui affleure constamment chez eux sous forme de néant : crises d'amour, alcool, isolement. Toute la vie réduite à un *dead end*, consommée dans l'intimité délabrée d'une vente de garage.⁸⁸

On retrouve chez Cocke, avec certaines nuances toutefois, ce « néant » dont parle Lapierre. En effet, l'image de Calmoya qui revient toujours en flash à Jésus Tanné (la rupture amoureuse d'avec cette dernière), l'expérimentation de la drogue à maintes

⁸⁵ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 183.

⁸⁶ Simon, *Le trafic des langues*, p. 137.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 136-137.

⁸⁸ Lapierre, *op. cit.*, p. 78.

reprises (durant la fête comme dans les moments d'angoisse de Dieuble et de Jésus Tanné) et la complaisance de Dieuble à se traiter d'écrivain raté, entre autres, rappellent le « néant » que Lapierre a décelé chez Carver. Toutefois, chez Cocke, tout se termine souvent dans la rigolade, dans la parodie. On ne fait que penser à l'opération de Doc Céline, à la fin de *Va voir au ciel si j'y suis*, qui vise à rendre Jésus Tanné immortel. De plus, selon Lapierre, cette « intimité délabrée d'une vente de garage », cette « intimité sans apprêt⁸⁹ » serait difficile à traduire en français :

Peut-être parce que le français, depuis toujours, sépare plus nettement les styles, discriminant et départageant inévitablement par là les zones du réel, les niveaux de langage, les couches socioculturelles et/ou économiques, etc. Le français différencie fortement en effet les niveaux stylistiques de la représentation verbale; et il le ferait peut-être d'autant plus spontanément au Québec que, pour survivre en terre américaine, il y est voué pour ainsi dire à la différence. Il ne peut se permettre le contraire; il doit se débattre, développer des fictions du politique et du culturel, chercher toujours le récit qui lui permettra de tracer la perspective, de trouver le terme que l'histoire ne lui accorde pas.⁹⁰

Cette façon de « différencier fortement », Cocke l'exhibe en montrant par exemple comment une affirmation faite en français s'avère tranchée :

À jeun j'ai l'air drogué, drogué j'ai l'air à jeun, donc je me drogue pour ne pas avoir l'air drogué. En français dans le texte ! Et pour parler comme Montherlant, en français « non » signifie « oui »; « dans cinq minutes » signifie « dans une demi-heure »; et « tout de suite » signifie « jamais ». Alors voici... *Non, je n'existe pas, mais si vous voulez me voir dans cinq minutes, je viendrai tout de suite...*⁹¹

Avec la mention « En français dans le texte ! », Cocke confirme l'affirmation qui vient d'être formulée. Le fait d'utiliser le français pour corroborer l'énoncé montre l'idée que la langue française permet de préciser avec clarté (dans ce cas-ci, bien qu'en disant le contraire de ce que l'on veut affirmer, le message, en français, est exprimé avec justesse). D'ailleurs, on remarque à plusieurs reprises des indications visant à « différencier fortement » la langue. À titre d'exemple, lorsque Dieuble écrit sa biographie, au début du second roman, on peut lire : « 1936: À la suite d'un bad-trip (en anglais dans le texte) il annexe l'Éthiopie à l'Italie, essayant en vain de ressusciter Gorki.⁹² » Cette indication souligne de quelle manière le français au Québec se « débat » avec l'anglais. De plus, Cocke invente un néologisme pour « développer des fictions du politique et du culturel ».

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 78-79.

⁹¹ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 44.

⁹² *Ibid.*, p. 38.

Effectivement, le narrateur du deuxième roman utilise le terme « angléricain » pour qualifier les particularités de la langue anglaise :

Frank Meyer avait loué une suite immense d'un building de la rue Terza Rima pour fêter amplement le lancement de « GODEVIL », bouquin inspiré de l'idée originale de Dieuble, mais remanié en fonction de ce que le tournage du film avait modifié, et publié en angléricain pour plus de commodité.⁹³

Le néologisme « angléricain » souligne le caractère utile de la langue américaine, mais péjorativement. L'« angléricain » n'est là que pour « plus de commodité », que parce qu'il est commercial et qu'il permet la vente de son produit, de son œuvre d'art. Le néologisme dénonce ainsi l'hégémonie culturelle de l'américain de nos jours.

Dans cet extrait, de la même façon que dans l'œuvre cockienne en général d'ailleurs, il est malaisé pour les protagonistes de se soumettre à cette hégémonie. En réalité, l'auteur y dénonce l'américanisation. Selon Louis Dupont, auteur de l'article « L'américanité québécoise : portée politique d'un courant d'interprétation », dans le discours sur l'américanité et l'américanisation de la période de la Révolution tranquille au Québec, on confond les deux notions.⁹⁴ Il en va de même chez Cocke. Ces mêmes concepts se distinguent ainsi par Dupont :

Si on considère l'américanité comme étant le résultat de l'américanisation des cultures européennes, c'est-à-dire comme le produit du processus de transformation d'une culture enclenché par sa transplantation dans un espace (l'Amérique) autre que son lieu d'origine (l'Europe), cette dernière a commencé à se faire sentir dès les premiers pas des Européens en Amérique [...].⁹⁵

L'américanisation constitue en somme le processus même de transformation ou plus précisément l'assimilation des caractéristiques de l'américanité. Cette manière de confondre l'américanité et l'américanisation se fait sentir à travers le discours réflexif sur la langue. Chez Cocke, sont perceptibles à la fois les paramètres de la langue américaine et une contestation du processus d'américanisation. L'auteur dénigre plus souvent qu'autrement le peuple, la langue et la culture de ce pays. Dans *Va voir au ciel si j'y suis*, Cocke indique ironiquement le fait que les Américains parlent du nez : « À Nouillorque, capitale de l'Ednom, ma voix a trop nasillardé et mes amygdales en sont polluées.⁹⁶ » Ou encore, il ajoute dans *L'emmanuscrit de la mère morte* : « – Ah, les américains, ça se

⁹³ *Ibid.*, p. 219.

⁹⁴ Louis Dupont, « L'américanité québécoise : portée politique d'un courant d'interprétation » in Donald Cuccioletta (dir. publ.), *L'américanité et les Amériques*, Sainte-Foy, Les Éditions de l'IQRC, 2001, p. 55.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 49.

torche avec des dollars, ça vend l'argent au prix double, ça parle du nez, et ça donne des ordres!⁹⁷ » Être de nationalité américaine n'est pas une caractéristique positive. En effet, lors d'une altercation entre Wladim Zaratoustroff et Philip Zimmerman, ce dernier insulte son confrère en le traitant « d'Américain » :

– Il n'y a plus de bière, Philip, vous savez bien que je consomme à moi seul six caisses sur les sept caisses quotidiennes !

Philip bronza instantanément; il était seulement entré dans une colère noire.

– Quotidiennes ! Oubliez ce genre d'adjectifs ! Le temps est mort, Dieuble est né ! Espèce de sale américain !

La pire insulte pour Wladim était en effet de se faire traiter d'américain.⁹⁸

S'il n'y a pas de majuscule à « américain », est-ce pour amenuiser l'identité américaine ? Dans un des premiers essais sur la notion d'américanité de la société québécoise et dont la parution concorde avec la période de publication des romans de Cocke, Jacques Languirand affirme à ce propos : « Se pourrait-il que le Canada français soit, dans une certaine mesure, anti-américain au plan du conscient et pro-américain au plan de l'inconscient ?⁹⁹ » Si le discours comme tel sur les États-Unis et son peuple est anti-américain, la destruction de la trame narrative, l'oralité dont est imprégnée la langue et le discours contre-culturel, par exemple, laissent entrevoir la dimension américaine de l'œuvre.

3.3 Communicabilité totale

Les réflexions de Cocke sur la traduction ainsi que l'américanité qui ressort de ses romans montrent une volonté de communicabilité totale. Pour expliquer la notion de traduction absolue, Paul Ricœur fait allusion au « pur langage » de Walter Benjamin explicité dans un texte phare des études sur la traduction du vingtième siècle : « La tâche du traducteur ». À propos de « pur langage », Benjamin écrit :

Toute parenté transhistorique entre les langues repose bien plutôt sur le fait qu'en chacune d'elles, prise comme un tout, une seule et même chose est visée qui, néanmoins, ne peut être atteinte par aucune d'entre elles isolément, mais seulement par la totalité de leurs intentions complémentaires, autrement dit le pur langage.¹⁰⁰

⁹⁶ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 7.

⁹⁷ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 71.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁹ Jacques Languirand, « Le Québec et l'américanité », in *Klondyke*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971, p. 236.

¹⁰⁰ Benjamin, *op. cit.*, p. 250-251.

Chez Cocke, atteindre ce « pur langage », cette langue originaire ou universelle pour reprendre les termes de Ricoeur, résulte d'un désir de communicabilité totale. Dans *L'emmanuscrit de la mère morte*, Dieuble se dit « sensible » à cette capacité de communicabilité du langage. C'est le cas lorsqu'il s'interroge sur la réception de son Œuvre cinématographique lors d'une conversation avec sa fille Marjolaine :

– Mon public va s'égarer si je change de ton et de temps à chaque changement de situation, s'inquiéta Dieuble très sérieusement cette fois alors que dehors le vent sifflait une musique de Stockhausen intitulée « Telemusik ».

Marjolaine eut un orgasme infantile de satisfaction; Dieuble était sensible à l'argument de communicabilité!¹⁰¹

Le « pur langage » de Cocke se réalise par la présence de l'espéranto. D'une part, cette langue artificielle permet d'éviter la traduction. Par exemple, pour exprimer sa fusion avec la mort alors qu'il vit une peine d'amour, Dieuble explique : « Je n'eus d'autre façon de mourir que la mienne : la Mort et moi on communiquait en espéranto.¹⁰² » En utilisant l'espéranto métaphoriquement, Cocke illustre alors une voie de contournement des langues, un passage vers le « pur langage ». Mais d'autre part, l'écrivain met en lumière l'impossible réalisation de l'espéranto. Cette langue internationale devient un subterfuge, une façon de montrer qu'il est impossible de communiquer totalement. Lorsque Jésus Tanné se trouve à demi réveillé, le personnage relate les paroles d'un ours blanc qui se trouvait dans son rêve :

Tout s'emmêle, depuis les fléchettes sur le corps de Marie-Vierge, lancées par Tupetu, en passant par une meute d'ours blancs, crocs en avant, montant à l'assaut de mon imagination. L'un d'eux me dit en esperanto (sic) :

– Vendu ! Tu es l'un des savants qui nous étiquettent ! Ecce Homo ! Que n'es-tu décédé d'inertie flagrante ? Quel doux crétin t'a donné le nom stupidement logique de Jésus Tanné ?¹⁰³

L'espéranto de Cocke est ici une certaine déformation du français. On reconnaît que les deux dernières phrases de l'ours blanc semblent déformées ou paraissent comporter des fautes syntaxiques (la phrase « Que n'es-tu décédé d'inertie flagrante » semble syntaxiquement fautive). Ces fautes apparaissent comme un changement de langue, dans la mesure où la syntaxe pourrait ressembler à la prononciation approximative d'un locuteur étranger, par exemple. Si l'espéranto n'est plus qu'une déformation du français, est-il alors une utopie ? Dans son article « Langue et déficit identitaire dans le roman

¹⁰¹ *L'emmanuscrit de la mère morte*, p. 143.

¹⁰² *Ibid.*, p. 112.

¹⁰³ *Va voir au ciel si j'y suis*, p. 95.

belge contemporain », que nous mentionnions au second chapitre, Jean-Marie Klinkenberg explique à propos de cette langue artificielle : « [...] : il [un peintre immigré] voit dans l'espéranto, langue apatride par excellence, *l'espoir* de supprimer les frontières.¹⁰⁴ » Par « langue apatride », Klinkenberg entend : « [...] : la volonté d'effacer toute trace de racines, on la retrouve à cette heure dans la notion de langue "apatride", qui serait le produit du métissage linguistique (langue apatride, car celui qui parle plusieurs langues n'en a aucune en particulier).¹⁰⁵ » L'espéranto joue dans l'œuvre de Cocke ce rôle de « supprimer les frontières » pour montrer cette volonté de communicabilité totale de la langue.

3.4 Conclusion

En somme, Cocke se joue du traduisible et de l'intraduisible. Le fait qu'il considère bien souvent la traduction comme facultative en témoigne. C'est la fidélité au sens qui compte, et cela, peu importe la langue. Cette façon d'explorer l'équivalence entre les langues rappelle ce que Salman Rushdie dans son essai « Patries imaginaires »¹⁰⁶ nomme la « vision stéréoscopique ». Selon cet auteur, les écrivains à cheval entre deux cultures (les écrivains indiens qui vivent en Angleterre dans le cas qui occupe Rushdie) « [...] sont capables d'écrire à partir d'une espèce de double perspective : ils sont à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de cette société. Cette vision stéréoscopique est peut-être ce que nous pouvons offrir à la place d'une "vision totale"¹⁰⁷ ». Pour éclairer la signification de cette « vision totale », Rushdie cite John Fowles qui commence son roman *Daniel Martin* par cette phrase : « "Vision totale : sinon tout le reste est désolation."¹⁰⁸ » Si Fowles affirme qu'il est préférable d'avoir une perception englobante pour saisir le monde avec le plus véracité et d'authenticité possible, Rushdie, pour sa part, déclare plutôt : « [m]ais les êtres humains ne perçoivent pas les choses dans leur totalité; nous ne sommes pas des dieux mais des créatures blessées, des lentilles fêlées, capables seulement de perceptions fragmentaires. L'homme est partiel et partial.¹⁰⁹ » La réflexion de Cocke sur la traduction montre qu'il refuse d'être cet homme « partiel et partial » dans la mesure où il décline l'idée de se confiner à une seule langue. L'auteur de *Va voir au*

¹⁰⁴ Klinkenberg in Gauvin, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁶ Salman Rushdie, « Patries imaginaires », in *Patries imaginaires. Essais critiques 1981-1991*, p. 19-32, Coll. « domaine étranger », Trad. de l'anglais par Aline Chatelin, Paris, 10/18, 1995.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁹ *Ibid.*

ciel si j'y suis et *L'emmanuscrit de la mère morte* préfère les contradictions et l'utopie aux compromis. Sa perception est à la fois une vision stéréoscopique et une vision totale. L'écrivain fait entendre simultanément la culture traduite et la culture d'origine, possède à la fois un point de vue intérieur et extérieur à la culture québécoise, mais refuse systématiquement d'être « partiel et partial ».

Vers la fin de son essai, Rushdie explique que l'Amérique, une nation d'émigrés, a su créer une littérature à partir de ce mouvement de « transplantation culturelle » et en étudiant « la façon dont les gens font face à un nouveau monde »¹¹⁰. À cela, il ajoute : « L'art est une passion de l'esprit. Plus elle est libre mieux elle fonctionne. » La volonté de Cocke de transcender les langues permet de porter un regard neuf sur celles-ci. Ainsi, cet écrivain met en lumière l'idée selon laquelle on ne perd pas forcément à traduire, mais on y gagne plutôt quelque chose. Dans cette perspective, Sherry Simon affirme : « La traduction est plus qu'une simple médiation entre codes différents. Comme activité de communication, elle "agit" sur le langage et crée de nouveaux rapports d'altérité.¹¹¹ » Ainsi, ce refus de Cocke d'être « partiel et partial » et l'importance qui est accordée au discours sur la traduction permettent l'avènement d'innovations textuelles qui donnent sa couleur particulière à l'œuvre cockienne.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹¹ Simon, *La traduction inachevée*, p. 21.

CONCLUSION

Dans un essai intitulé *La liberté des modernes*, et plus précisément dans le chapitre « Le langage et la nature humaine », le philosophe Charles Taylor s'interroge sur la signification, c'est-à-dire la capacité de la parole ou des signes artistiques (musicaux, par exemple) à signifier quelque chose : « [...] : qu'est-ce que nous voyons dans les choses quand nous les comprenons comme des signes, et que nous n'y voyons pas quand nous ne les comprenons plus comme des signes mais comme de simples composantes d'un univers non expressif.¹ » En ce qui concerne les signes du langage, Taylor distingue deux dimensions principales : le désignativisme et l'expressivisme. La première dimension s'intéresse au rapport entre le discours et son objet. Pour ce philosophe : « [...] : on peut expliquer le fait qu'un signe ou un mot ont un sens en pointant vers ce qu'ils désignent, au sens large, c'est-à-dire la chose dans le monde à laquelle nous pouvons faire référence en utilisant ce signe ou ce mot, et ce que nous pouvons dire de cette chose avec ce signe ou ce mot.² » La désignation vise à représenter la réalité dans le langage. En ce sens, le mot ou le signe est en corrélation au monde de référence. Cette approche permet d'élaborer les définitions, les instruments du langage qui rendront compte de la signification dans une perspective objective. Le langage est alors sans « mystère », pour reprendre le terme de Taylor : il est possible, théoriquement, de faire la description et l'analyse du fonctionnement du langage sans ambiguïté.

L'expressivisme, pour sa part, traite du rapport entre le discours et le sujet (celui qui exprime ce même discours). La dimension expressive met en lumière la capacité qu'a le langage à rendre compte de la pensée, de la perception ou de la croyance du sujet. Cette dimension présente l'intériorité du sujet dans le langage. Taylor écrit à propos de l'expression : « [...] : une chose est exprimée quand elle est incarnée de telle façon qu'elle

¹ Charles Taylor, « Le langage et la nature humaine » in *La liberté des modernes*, Coll. « Philosophie morale », Trad. de l'anglais par Philippe de Lara, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 25.

manifeste quand elle est directement disponible à la vue de tous.³ » Ce philosophe explique que le langage n'est pas seulement un ensemble de mots qui décrit le monde, qui désigne des choses. Il véhicule une forme de conscience réflexive, c'est-à-dire cette capacité que nous avons d'« apprendre » la valeur ou la signification d'un mot. Selon Taylor, l'idée révolutionnaire de l'expressivisme est qu'en ayant la capacité d'exprimer nos sentiments, « [...] nous leur donnons une dimension réflexive qui les transforme.⁴ » S'exprimer permet au sujet de se transformer lui-même. La dimension expressive du langage rend possible de nouvelles façons, pour le sujet, de réagir et de ressentir les choses⁵. Taylor remarque également que le langage est façonné par la communauté de discours, par la communauté à travers laquelle le sujet évolue : « Le langage que je parle, la trame que je ne peux jamais dominer et embrasser complètement, ne peuvent jamais être seulement *mon* langage, c'est toujours *notre* langage, en un sens extensif de ce nous.⁶ » Le langage s'envisage alors à la fois d'un point de vue individuel et collectif.

Dès le début de son essai, Taylor postule que la signification expressive est la conception la plus largement acceptée de nos jours bien que les deux dimensions soient présentes dans toute conception du langage : « Mon argument est que l'influence profonde de la conception expressive dans la culture moderne est ce qui sous-tend notre fascination pour le langage, le fait qu'il soit à ce point une question centrale pour la pensée et la recherche au XX^e siècle.⁷ » Taylor expose ainsi sa thèse :

Selon la conception expressive, le langage n'est plus la simple enveloppe extérieure de la pensée, ni un simple instrument que nous pourrions en principe maîtriser et appréhender intégralement. Il est plutôt comme un médium dans lequel nous sommes plongés et que nous ne pouvons pas sonder intégralement. La difficulté est aggravée car il ne s'agit pas seulement du médium grâce auquel nous pouvons décrire le monde mais aussi grâce auquel nous sommes capables d'avoir des émotions humaines et d'entretenir des relations proprement humaines les uns avec les autres.⁸

L'auteur de *La liberté des modernes* appuie cette hypothèse de deux arguments. Le premier suggère une conception scientifique du langage où l'on dégage les « structures profondes » (Chomsky). Il s'agit d'envisager la signification du langage comme une réalité structurée. En retraçant le parcours théorique des objectivistes modernes du

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

langage (Ferdinand de Saussure, Noam Chomsky, Donald Davidson, pour ne nommer qu'eux), Taylor illustre le dilemme de ces théories :

Elles ne peuvent éviter l'intrusion de questions déroutantes concernant la nature de l'expression qu'en adoptant des théories plus étroites et plus primitives qui soit sont peu vraisemblables, soit échouent à expliquer une partie importante du phénomène du langage, soit les deux à la fois. Elles peuvent gagner en plausibilité et en force explicative, mais au prix de s'ouvrir à ces questions.⁹

De cette manière, Taylor remarque la prévalence de l'expressivisme en soulignant les conditions contraignantes des théories scientifiques qui fondent la conception du langage. Le second argument concerne notre compréhension de l'art, de sa nature et de sa place dans la vie humaine :

Un de ses effets les plus marquants est l'intérêt d'une grande part de l'art contemporain pour son propre processus de création, pour les propriétés de son médium, pour la création expérimentale de nouveaux médias. L'expression elle-même devient le thème de l'art : comment elle est possible, en quoi elle consiste exactement, et quel sens elle peut donner à la vie humaine.¹⁰

Taylor souligne qu'il est par contre difficile de vivre dans cette civilisation sous le joug de l'expression, étant donné sa force énigmatique, le mystère qui l'entoure.

Dans une étude intitulée *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Karim Larose s'attarde au discours réflexif sur la langue au Québec, à la représentation de la question linguistique. Pour retracer l'évolution de ce qu'il nomme les « spéculations linguistiques », Larose s'appuie sur les réflexions de Charles Taylor afin de montrer l'importance de l'expressivisme dans la littérature d'ici. En premier lieu, l'auteur de *La langue de papier* rappelle la coexistence du désignativisme et de l'expressivisme au Québec :

Il est essentiel, du reste, de souligner dès le départ que, si l'expressivisme s'impose au Québec avec de plus en plus de force à partir des années 1950, il est *toujours et systématiquement* nuancé par un désignativisme qui ne saurait disparaître complètement, surtout dans une société où la norme linguistique n'a jamais été établie avec clarté et assurance. Même battu en brèche, ce désignativisme favorisant une conception atomiste de la langue demeure manifeste dans l'importance accordée de tout temps au lexique et à sa description dans la réflexion québécoise sur la langue.¹¹

⁸ *Ibid.*, p. 49-50.

⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Karim Larose, « La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977) ».

Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003, p. 10.

Larose affirme que, d'un côté, la société québécoise tente de se doter d'instruments pour enrichir et perfectionner la langue d'ici (la fondation de l'Office de la langue française en 1961, entre autres). De l'autre, il souligne l'entreprise créatrice originale, c'est-à-dire une démarche expressiviste, entraînant un rapport nouveau à la langue dans les œuvres de Gaston Miron ou de Jacques Brault, par exemple. En somme, si l'expressivisme s'impose progressivement au cours des années cinquante, l'obsession de la correction langagière et la hantise d'une dégradation généralisée de la langue met en lumière une tension constitutive du discours sur la langue au Québec.¹²

Cet angle particulier de l'expressivisme met en lumière la perspective de la langue d'écriture cockienne telle que nous avons voulu l'illustrer dans le présent mémoire. Avec la volonté de Cocke de québécoiser ses romans, l'auteur de *Va voir au ciel si j'y suis* et de *L'emmanuscrit de la mère morte* souligne cette tension entre désignativisme et expressivisme. Il tente de s'intégrer au territoire d'accueil en s'appropriant le vocabulaire d'ici (désignativisme), mais sa maîtrise du français québécois demeure celle de l'immigrant. Par l'insertion impromptue du terme « sirop d'érable » lors d'un dialogue entre des personnages du premier roman, ou par l'utilisation délibérée du sobriquet « tête carrée » pour marquer la volonté d'appartenance à la communauté linguistique d'accueil, Cocke teinte sa langue d'écriture d'expressivisme. La volonté de « représenter » la réalité québécoise dévoile un imaginaire linguistique (Robin et Dollé) à l'image des positions de colonisé ou d'apatride des protagonistes (Chamberland et Memmi). Concernant Jacques Brault, Karim Larose explique :

Il est essentiel pour Brault de jeter la langue française dans le feu des contradictions et des épreuves propres à sa situation, notamment à travers son rapport aux langues étrangères, l'anglais tout particulièrement. C'est le sens de sa réflexion sur la traduction, dont le concept « exprime » une identité traversée, dans son principe, par l'autre.¹³

Par l'alternance codique (Gumperz), Cocke jette la langue française dans le « feu des contradictions et des épreuves ». Grâce au *code-switching*, l'auteur « exprime », au sens entendu par Taylor, la tension de la situation linguistique québécoise. En donnant le rôle d'axiome à l'anglais dans une matrice française, en employant une expression telle « *old child raté* » pour amplifier le sentiment d'échec d'un personnage ou en utilisant des phrases complètes en langue anglaise pour faire ressortir l'importance de l'expérience

¹² *Ibid.*, p. 11.

psychédélique, pour ne nommer que ces exemples, Cocke met en relief cette tension dans la langue. D'ailleurs, l'alternance codique met en lumière un discours ironique qui dénonce et souligne, tout à la fois, la difficulté de cette tension linguistique.

La notion de traduction est peut-être celle qui parvient le plus à faire transparaître l'expressivisme de la langue cockienne. Larose écrit aussi à propos des essais de Jacques Brault sur la traduction : « Tel un "accident" à la fois contingent et nécessaire, la traduction y inscrit en effet, dès l'abord, l'empreinte de l'autre dans le cadre d'un dialogue ininterrompu fait de multiples hasards.¹⁴ » Lorsque Cocke affirme qu'il ne peut traduire qu'approximativement le terme « relativité » d'Einstein, entre autres, il met en évidence la nécessité de ce « dialogue » et l'impossibilité de la traduction absolue (Ricœur). Toujours à propos de Jacques Brault et de ses réflexions sur la traduction, Larose ajoute : « De même, la résistance explicite de Brault face aux "règles de la communication et de la théorie du message" dans son rapport à la langue étrangère témoigne de l'importance qu'il accorde à l'intervention *expressive* du sujet dans sa pratique de la traduction.¹⁵ » On retrouve chez Cocke cette « intervention *expressive* ». Lorsque l'auteur de *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte* traduit « North Dakota » par « Nord Dakota », la traduction même laisse entrevoir une réflexion sur la société américaine et l'américanité de notre propre société. Il rappelle, par cette simple traduction contre-idiomatique, la proximité culturelle des États-Unis et l'« ouverture du tissu de références auxquelles s'affilie le texte », pour reprendre les termes de Sherry Simon concernant sa poétique de la traduction inachevée. Cette « ouverture », cette dimension américaine de l'œuvre de Cocke, nous rappelons qu'elle est entre autres rendue perceptible par l'écriture phonétique des manuscrits du père Brokendov et par l'accumulation de points de vue narratifs subjectifs qui imposent l'approximation d'un monde et par l'idéologie de la communication (Chassay). L'importance de cette idéologie est considérable dans l'œuvre cockienne. En effet, par le procédé de traduction simultanée de l'Œuvre cinématographique de Dieuble dans le second roman, on s'aperçoit de l'importance du discours contestataire envers les machines et les technologies.

Ce procédé de traduction simultanée rappelle l'idée de filmécrire. Cette pratique d'écriture est mise en relief par les réflexions sur l'entre-images (Bellour). Les indications

¹³ *Ibid.*, p. 303.

¹⁴ *Ibid.*, p. 332.

¹⁵ *Ibid.*, p. 285.

scéniques et le flashback, pour ne nommer que ces caractéristiques cinématographiques se retrouvant dans les romans cockiens, permettent de constater une volonté de mouvement, de mobilité dans l'écriture. De plus, filmécrire, par l'écriture sensorielle, témoigne d'une volonté de faire entendre et voir cette « intervention expressive » du sujet dans le geste d'écrire. En voulant renouveler le déjà vu, en opérant un renouvellement de locutions figées comme pour « qui a bu boira », entre autres, et en insérant des néologismes tels « opiamalgam » ou « drogacool », par exemple, Cocke apporte un renouveau à la langue à l'image de son altérité. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Taylor explique qu'apprendre la signification d'un mot, c'est être capable de cette « conscience réflexive ». Plus précisément, il s'agit d'apprendre la notion de « valoir pour » (ce mot veut dire, vaut pour une signification en particulier). À propos de cette « conscience réflexive », Taylor explique :

Mais cette thèse implique que le langage n'est pas seulement un ensemble de mots qui désignent les choses. Il est le véhicule de cette forme de conscience réflexive. La réflexion est une capacité que nous n'actualisons que dans le discours. Parler n'est pas seulement l'expression de cette capacité mais aussi sa réalisation.¹⁶

L'écriture sensorielle, en mettant en relief l'audible et le visible de la langue, permet de souligner cette conscience réflexive de la langue.

Le désir de totalité qui sous-tend l'écriture cockienne montre la « réalisation » de l'expressivisme. La communicabilité totale, bien qu'utopique, fait de la langue une « expression » totale, une langue « manifeste ». Taylor affirme : « Or, une analyse expressive de la signification ne peut pas éviter les propriétés dépendantes du sujet. L'expression est le pouvoir d'un sujet, les expressions *manifestent* les choses.¹⁷ » Par la communicabilité totale, Cocke met en lumière « les propriétés dépendantes du sujet », c'est-à-dire qu'il ne peut éviter la condition d'immigrant.

En somme, si Karim Larose s'appuie sur les théories de Charles Taylor pour analyser les spéculations linguistiques au Québec dans les années soixante et soixante-dix principalement, nous pouvons transposer ce rapprochement aux écritures migrantes. Plus précisément, la conception expressiviste rejoint les études sur la langue dans ce courant littéraire. En effet, elles peuvent être envisagées comme une intervention expressive du

¹⁶ Taylor, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

sujet dans l'écriture. Dans les études qui ont cours présentement sur les écritures migrantes, la langue est une problématique centrale. À ce sujet, Sherry Simon affirme :

À quel point le travail sur la langue peut-il en venir à signifier le rapport à l'étranger ? Peut-on briser les frontières de la langue, l'altérer sous l'influence de codes qui lui sont extérieurs, lui introduire des corps étrangers, pour faire parler l'hétérogénéité qui l'habite ? Le fantasme de l'interlangue, de la langue plurielle, est né en réponse à ces questions. Il fait partie de notre horizon culturel depuis au moins l'époque des romantiques allemands et il est le fondement d'une certaine conception de la modernité littéraire du XX^e siècle.¹⁸

« Notre fascination pour le langage », pour reprendre les termes de Taylor, peut ici s'entendre comme une fascination pour le langage de l'autre.

L'expressivisme de Cocke se laisse voir par l'univers contre-culturel dans la mesure où l'émancipation de l'individu se rapproche du concept d'expressivisme. En reprenant les réflexions de Victor-Lévy Beaulieu sur la langue et le mouvement contre-culturel, Larose écrit : « Ayant peine à faire la preuve de sa spécificité, le concept de contre-culture élaboré par Beaulieu reconduit en fait, avec peu de variations, les principes d'un expressivisme pur et simple (affirmer sa différence en tant que sujet, refuser tout rapport classique à l'imitation).¹⁹ » En ce sens, la libéralisation des mœurs sexuelles, l'expérience psychédélique ainsi que l'émancipation de l'individu sont autant de paramètres présents dans l'œuvre de Cocke et permettant de rapprocher les romans de la notion d'expression.

Ainsi, par la langue d'écriture, les romans de Cocke réunissent à la fois l'ouverture sur soi de la contre-culture des années soixante et l'ouverture sur l'autre des écritures migrantes. En ce sens, *Va voir au ciel si j'y suis* et *L'emmanuscrit de la mère morte* apparaissent comme des œuvres à la fois ancrées dans la période de la contre-culture des années soixante et préfiguratives du courant des écritures migrantes des deux dernières décennies.

¹⁸ Simon, « La traduction inachevée », p. 27.

¹⁹ Larose, *op. cit.*, p. 323.

FIGURE DU CHAPITRE I

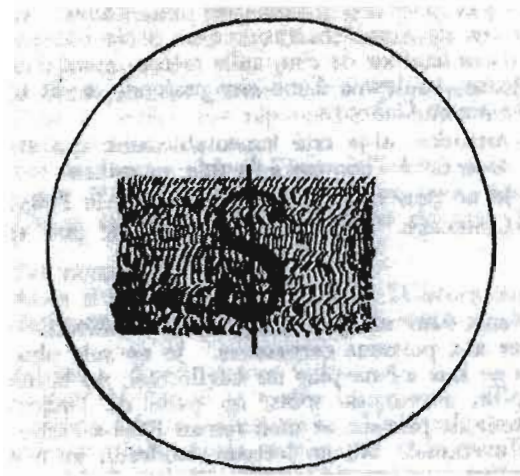


Figure 1.1 : Le mollar

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Corpus étudié

Cocke, Emmanuel. *Va voir au ciel si j'y suis (uniprose d'univers)*. Coll. « Les romanciers du jour », Montréal : Éditions du Jour, 1971, 206 p.

———. *L'emmanuscrit de la mère morte*. Coll. « Les romanciers du jour », Montréal : Éditions du Jour, 1972, 236 p.

Études et articles sur Emmanuel Cocke

Beausoleil, Claude. « Charge externe ». Compte rendu de *Louve storée (un moi sans toi)*, d'Emmanuel Cocke (Montréal : Éditions Vert Blanc Rouge/ les Éditions de l'Heure, 1973, 128p.). *Hobo-Québec*, octobre-novembre 1973, p. 55.

Bélanger, Reine. « *L'emmanuscrit de la mère morte*, roman d'Emmanuel Cocke ». In *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Montréal : Fides, 1987, p.286-287.

Chamberland, Roger. « *Va voir au ciel si j'y suis*, roman d'Emmanuel Cocke ». In *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Montréal : Fides, 1987, p.930-931.

Cliche, Élène. « La pratique textuelle d'Emmanuel Cocke : un geste signifiant ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1975, 120 p.

———. « Emmanuel Cocke, l'amphigouri ou les esquives de la stupeur ». *Voix et images*, vol. 9, no 3 (printemps), 1984, p. 85-101.

———. « *Louve storée* et *Sexe pour sang*, romans d'Emmanuel Cocke ». In *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Montréal : Fides, 1987, p.506-507.

———. « *Sexe-fiction*, recueil de nouvelles d'Emmanuel Cocke ». In *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Montréal : Fides, 1987, p.822-823.

Hamel, Réginald, John Hare et Paul Wyczynski. « Emmanuel Cocke ». In *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*. Montréal : Fides, 1989, p. 323-324.

Janelle, Claude. *Les Éditions du jour. Une génération d'écrivains*. Coll. « Littérature », Montréal : Hurtubise HMH, 1983, 338 p.

- Martel, Réginald. « Un jeu si simple ». *La Presse* (Montréal), 15 mai 1971, p. D-2.
- . « Eh ben ? Hum... Ouais ! ». *La Presse* (Montréal), 30 septembre 1972, p. C-3.
- . « Sexe-friction pour mon Minou ». *La Presse* (Montréal), 20 octobre 1973, p. E-3.

Études sur la langue et les écritures migrantes

- Berque, Jacques. *Dépossession du monde*. Paris : Seuil, 1964, 214 p.
- Borowski, Elyane. « L'alternance codique (*code-switching*) entre bilingues portugais-français à Montréal ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995, 132 p.
- Boudreau, Raoul. « Choc des idiomes et déconstruction textuelle chez quelques auteurs acadiens ». In *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, sous la dir. de Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz, p. 287-303. Coll. « Les cahiers de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval », no 28, Québec : Éditions Nota Bene, [s.l.] : Iko-Verlag, 2002.
- Canut, Cécile et Dominique Caubet. *Comment les langues se mêlangent. Codeswitching en francophonie*. Paris : L'Harmattan, 2001, 180 p.
- Caradec, François. *Dictionnaire du français argotique & populaire*. Paris : Larousse, 2001, 298 p.
- Chamberland, Paul. « L'intellectuel québécois (sic), intellectuel colonisé ». *Liberté*, vol. 5, no 2, mars-avril 1963, p. 119-130.
- . « De la damnation à la liberté ». *Parti pris : Portrait du colonisé québécois*, nos 9-10-11, été 1964, p. 53-89.
- Chamberland, Roger et André Gaulin (dir. publ.). *La chanson québécoise. De la Bolduc à aujourd'hui*. Série « Anthologie », Québec : Nuit Blanche éditeur, 1994, 593 p.
- Chartier, Daniel. *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800-1999*. Québec : Nota Bene, 2003, 367 p.
- Deleuze, Gilles. « Schizologie ». In *Le Schizo et les langues* de Louis Wolfson, p. 5-23. Coll. « Connaissances de l'inconscient », Paris : Gallimard, 1970.

- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? ». Chap. in *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 29-50. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 1975.
- Delvaux, Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature *beure* », *The French Review*, vol. 68, no 4, mars 1995, p. 681-693.
- Dollé, Marie. *L'imaginaire des langues*. Coll. « Critiques littéraires ». Paris : L'Harmattan, 2001, 190 p.
- Flores Farfán, José Antonio, Helmut Kämpe et Charles D. Kaplan. « Argot as a *code-switching* process : a case study of the sociolinguistic aspects of drug subcultures ». In *Codeswitching as a worldwide phenomenon*, sous la dir. de Rodolfo Jacobson, p. 141-155. New York : Peter Lang, 1990.
- Gauvin, Lise. « L'imaginaire des langues ». *Études françaises : L'Amérique entre les langues*, vol. 28, nos 2-3 (automne 1992/hiver 1993), p. 11-22.
- Gumperz, John. J. « L'alternance codique dans la conversation ». Chap. in *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*, p. 57-99. Paris : L'Harmattan, 1989.
- Houdebine, Anne-Marie. « Norme, imaginaire linguistique et phonologie du français contemporain ». *Le français moderne*, T. L, no 1, 1982, p. 42-51.
- Klinkenberg, Jean-Marie. « Langue et déficit identitaire dans le roman belge contemporain ». In *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, sous la dir. de Lise Gauvin, p. 109-127. Coll. « Espace littéraire », Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- Lafont, Robert. « *Codeswitching* et production du sens ». In *Codeswitching as a worldwide phenomenon*, sous la dir. de Rodolfo Jacobson, p. 71-81. New York : Peter Lang, 1990.
- Lalonde, Michèle. *Défense et illustration de la langue québécoise : suivie de prose et poèmes*. Coll. « Change », Paris : Éditions Seghers/Laffont, 1979, 239 p.
- Larose, Karim. « La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003, 371 p.
- Marcheix, Daniel. « L'innovation lexicale et les stratégies discursives de l'altérité dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy ». In *L'innovation lexicale*, sous la dir. de Jean-François Sablayrolles, p. 409-427. Coll. « LEXICA, mots et dictionnaires », Paris : Honoré Champion, 2003.
- Maurais, Jacques. « État de la recherche sur la description de la francophonie au Québec ». Chap. in *Le français dans l'espace francophone. Description linguistique et sociolinguistique de la francophonie*, sous la dir. de Michel Beniamino et Didier de Robillard, p. 79-99. Coll. « Politique linguistique », Paris : Honoré Champion, 1993.

- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé : précédé de Portrait du colonisateur*. Paris : Gallimard, 1985, 163 p.
- Meney, Lionel. *Dictionnaire québécois français. Pour mieux se comprendre entre francophones*. Montréal : Guérin, 1999, 1884 p.
- Miron, Gaston. « De la langue ». In *L homme rapaillé*, p. 205-243. Coll. « Poésie », Montréal : Typo, 1998.
- Moisan, Clément et Renate Hildebrand. *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Coll. « Études », Québec : Éditions Nota Bene, 2001, 363 p.
- Riffaterre, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Trad. de l'anglais par Daniel Delas. Paris : Flammarion, 1971, 364 p.
- . *La production du texte*. Coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1979, 284 p.
- Robin, Régine. *Le deuil de l'origine. Une langue en trop. La langue en moins*. Coll. « Détours littéraires », Paris : Éditions Kimé, 2003, 236 p.
- Rushdie, Salman. « Patries imaginaires ». In *Patries imaginaires. Essais critiques 1981-1991*, p. 19-32. Trad. de l'anglais par Aline Chatelin. Coll. « domaine étranger », Paris : 10/18, 1995.
- Sablayrolles, Jean-François. « La notion de nouveauté ». Chap. in *La néologie en français contemporain. Examen du concept et analyse de productions néologiques récentes*, p. 165-206. Paris : Honoré Champion, 2000.
- Simon, Sherry. « La traduction inachevée ». In *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, sous la dir. de Simon Harel, p. 27-38. Coll. « Théorie et littérature », Montréal : XYZ éditeur, 1992.
- . *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal : Boréal, 1994, 224 p.

Études sur l'américanité et la traduction

- Benjamin, Walter. « La tâche du traducteur ». In *Œuvres I*. Paris : Gallimard, 2000, p. 244-262.
- Bourque, Paul-André. « L'américanité du roman québécois ». *Études littéraires*, vol. 8, no 1, avril 1975, p. 9-19.
- Brisset, Annie. *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Coll. « L'Univers des discours », Longueuil : Le Préambule, 1990, 347 p.
- Chassay, Jean-François. *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*. Coll. « Théorie et littérature », Montréal : XYZ éditeur, 1995, 197 p.
- . « Traduit de l'américain. Être ou ne pas être américain, Faulkner et Nabokov ». Chap. in *Fils, lignes, réseaux. Essai sur la littérature américaine*, p. 167-184. Montréal : Liber, 1999.
- Dupont, Louis. « L'américanité québécoise : portée politique d'un courant d'interprétation ». In *L'américanité et les Amériques*, sous la dir. de Donald Cuccioletta, p. 47-63. Sainte-Foy : Les Éditions de l'IQRC, 2001.
- Folkart, Barbara. *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*. Coll. « L'Univers des discours », Candiac : Les Éditions Balzac, 1991, 481 p.
- Languirand, Jacques. « Le Québec et l'américain ». In *Klondyke*, p. 219-237. Montréal : Le Cercle du Livre de France, 1971.
- Lapierre, René. *Écrire l'Amérique*. Coll. « Essais ». Montréal : Les Herbes rouges, 1995, 160 p.
- Nepveu, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*. Coll. « Papiers collés », Montréal : Boréal, 1998, 378 p.
- Ricœur, Paul. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004, 68 p.

Études sur l'art, le cinéma et la totalité

- Amey, Claude. « L'utopie à l'envers ». In *Imaginaire et Utopies du XXI^e siècle*, p. 11-21. Paris : Klincksieck, 2003.
- Bellour, Raymond. *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Coll. « Les Essais », Paris : La différence, 2002, 349 p.

- Clerc, Jeanne-Marie. « L'écriture de la visualité dans le roman français contemporain ». Chap. in *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, p. 115-194. Coll. « Littérature comparée », Berne : Peter Lang, 1984.
- Godin, Christian. *La totalité réalisée. Les arts et la littérature*. T. 4 de *La totalité*. Paris : Éditions Champ Vallon, 1997, 606 p.
- Henri, Adrian. *Total art. Environments, happenings and performance*. Toronto et New York : Oxford University Press, 1974, 216 p.
- Nantel, Mylène. « Le roman cinématographique : roman ou scénario ? ». In *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, sous la dir. de Michel Larouche, p. 27-42. Coll. « documents », Montréal : XYZ éditeur, 2003.
- Pasolini, Pier Paolo. « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure ». In *L'expérience hérétique*, p. 36-46. Trad. de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Coll. « Traces », Paris : Éditions Payot, 1976.
- Pesnel, Stéphane. *Totalité et fragmentarité dans l'œuvre romanesque de Joseph Roth*. Coll. « Contacts », Berne : Peter Lang, 2000, 411 p.

Études sur la contre-culture

- Beaulieu, Victor-Lévy. « Le Québec, sa langue pis sa contre-culture ». *Études littéraires*, vol. 6, décembre 1973, p. 363-368.
- Duchastel, Jules. « Mainmise : la nouvelle culture en dehors de la lutte des classes ? ». *Chroniques*, nos 18-19, juin-juillet 1976, p. 38-58.
- . « La contre-culture : L'exemple de *Main Mise* (sic) ». In *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, sous la dir. de Jacques Pelletier, p. 61-81. Montréal : Service des publications de l'UQAM, 1986.
- Moore, Marie-France. « Contre-culture et culture politique au Québec : une analyse de contenu de la revue *Mainmise* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1975, 287 p.
- Robillard, Yves (dir.publ.). *Québec Underground. 10 ans d'art marginal au Québec 1962-1972*. 3t. Montréal : Éditions Médiart, 1973.
- Roszak, Theodore. *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*. Trad. de l'américain par Claude Elsen, Coll. « Plus ». Paris : Stock, 1980, 317 p.

Études sur la philosophie et le clinamen

Deleuze, Gilles. « Lucrèce et le simulacre ». In *Logique du sens*, p. 307-324. Coll. « Critique », Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. « Percept, affect et concept ». Chap. in *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 154-188. Coll. « Critique », Paris : Les Éditions de Minuit, 1991.

Salem, Jean. « Clinamen, liberté, contingence ». Chap. in *La mort n'est rien pour nous. Lucrèce et l'éthique*, p. 67-95. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1990.

Serres, Michel. *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*. Coll. « Critique », Paris : Les Éditions de Minuit, 1977, 237 p.

Taylor, Charles. « Le langage et la nature humaine ». Chap. in *La liberté des modernes*, p. 21-66. Trad. de l'anglais par Philippe de Lara, Coll. « Philosophie morale », Paris : Presses universitaires de France, 1997.

Wolff, Francis. *Logique de l'élément clinamen*. Coll. « Croisées », Paris : Presses universitaires de France, 1981, 284 p.